



F. v. Schlichter pinat

A. H. Payne sc.

Musica 1956 / Hest 11

MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE DES MUSIKLEBENS
VEREINIGT MIT DER NEUEN MUSIKZEITSCHRIFT
HERAUSGEGEBEN VON DR. FRED HAMEL
IM BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL

ZEHENTER JAHRGANG / HEFT 11 / NOVEMBER 1956

BEZUGSBEDINGUNGEN: Jährlich 12 Hefte. Bezug durch den Buch- und Musikhandel oder unmittelbar vom Verlag. Preis: Jährlich DM 14.40, zuzüglich Zustellgebühr; Einzelheft DM 1.20.

Postscheck-Konto Frankfurt a. M. 531 12

EINSENDUNGEN, die nicht vom Herausgeber oder Verlag bestellt sind, werden nur dann zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. Alle für den redaktionellen Teil bestimmten Einsendungen sind an die Schriftleitung „Musica“, (24a) Hamburg 13, Postfach 2601, zu richten (Tel. 44 14 21).

10 JAHRE »MUSICA«

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE DES MUSIKLEBENS

*Neue Abonnenten haben Gelegenheit, die
Jahrgänge 1-9 (1947-55) nachzubeziehen.*

Preis in Einzelheften je DM 14.40

Preis in Halbleinen gebunden je DM 16.40

MUSICA

*kann bei jeder Buch- oder Musikhand-
lung bestellt werden.*

Jahresbezugspreis DM 14.40

zuzüglich Zustellgebühr

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL

Teilauflagen dieses Heftes liegen folgende Prospekte bei: Festliche Tage Deutscher Jugend Münster 1957 / Folkwangschule der Stadt Essen / I. C. Neupert, Bamberg-Nürnberg / Amalthea-Verlag, Wien / Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel / Österreichischer Bundesverlag, Wien / Verlag C. F. Peters, Frankfurt am Main

INHALT DES ELFTEN HEFTES

Titelbild: Der Bänkelsänger, Kupferstich von A. H. Payne nach einem Gemälde von P. v. Schlichten.

Günther Baum: Zur Psychologie des Berufssängers	741
Hans Rutz: Die Oper der Zukunft	744
Otto Riemer: Probleme der Fünfstimmigkeit	748
Günther Gentz: Prinzipien des Urheberrechts	752
Stanley Godmann: Bachs Bibliothek	756

IM ZEICHEN MOZARTS

Zwei Urtexte S. 762; Mancherlei Aspekte S. 762.

MUSICA-BERICHT

Berlin (Festwochen) S. 763; Venedig (Internationales Musikfest) S. 767; Wien (Die Pekinger Oper) S. 768; Edinburgh (Festspiele) S. 770; Perugia (Sagra umbra musicale) S. 771; Kassel (Musiktage) S. 773; Frankfurt a. M. (Saisonbeginn) S. 775; Hannover („Arlecchino“ und „Nachtflug“) S. 776; Prag (Unbekannter Dvořák und amerikanisches Gastspiel) S. 777; Verona (Opernfestspiele) S. 777; Bern (Willy Burkhard) S. 778; Mannheim („Orpheus“ und „Oedipus Rex“) S. 779; Meiningen (Kammermusik tonschaffender Frauen) S. 779; Toulouse (Gastspiel der Cappella Carolina) S. 780; Wiesbaden (Unger, „Shakespeares Musikanten“) S. 780; Berlin (Zwei neue Klavierkonzerte) S. 781; Freiburg i. Br. (Radio-phone Musik zur Unterhaltung) S. 781; München (Kopfschütteln über ein berühmtes Orchester) S. 781.

MUSICA-UMSCHAU

Wider das Auswendigdirigieren S. 782.

In Memoriam: Leonhard Lechner S. 783; Johannes Kuhlo S. 784; Jaroslav Řídký S. 786.

Zur Zeitchronik: Ein Händel-Festakt S. 787; Prokofieff über sein Schaffen S. 788; Die unverwüstlichen „Promenadenkonzerte“ S. 789.

Musiker-Porträts: Emil Kühnle 75 Jahre S. 790; Hans Joseph Vieth 75 Jahre S. 791; Aladár Rácz 70 Jahre S. 791; Rudolf Schulz S. 792.

Erziehung und Unterricht: Um die Zukunft des Klavierspiels S. 793; Prüfung oder Olympiade? S. 794; Von den Musikschulen S. 795; Schwarzes Brett S. 796.

Die Stimme des Lesers: Nachwuchs ohne Chance? S. 797; Hermann Abendroth S. 797; Pro Sibelius S. 797.

Aus Wissenschaft und Forschung: Internationaler musikwissenschaftlicher Kongreß S. 797; 4. Orgeltreffen der „Gesellschaft der Orgelfreunde“ S. 799.

Wirtschaft und Recht: Zwei internationale Autoren-Kongresse S. 800.

Miszellen: Hausmusik und Rundfunk S. 801; Tietjens Hamburger Pläne S. 802.

Vom Musikalienmarkt: Pro organo S. 802.

Das neue Buch: Paganini vom heutigen Arzt gesehen S. 804.

MUSICA-NACHRICHT: S. 806.

DER ANTEIL DER ZEITGENOSSEN: S. 813.

BILDER:

Der Gefangenenchor aus dem „Fidelio“-Film S. 745; Mozarts „Bastien und Bastienne“ S. 747; Titel zu dem 2. Buch der Madrigali a 5 voci von Ippolito Chamerato di Negri S. 749; Titel der Sammlung „Giordano novo bellissimo di varii fiori musicali sciel tissimi“ S. 750; Titel zu A. Hakenberger, Neue Deutsche Gesänge S. 751; Titelblatt von Ammerbachs „Orgel- oder Instrument-Tabulatur“ aus Bachs Besitz S. 757; Vorsatzblatt aus Ammerbachs Tabulatur mit Besitzvermerk J. S. Bachs S. 758; Titelblatt von Ammerbachs „Orgel- oder Instrument-Tabulatur“ mit Besitzvermerk J. S. Bachs S. 759; Besitzvermerk J. S. Bachs in einem Exemplar von J. J. Fux' Gradus ad Parnassum S. 761; Hans Werner Henze: „König Hirsch“ in Berlin S. 765; Boris Blacher: „Der Mohr von Venedig“ in Berlin S. 767; Das Ensemble der Pekinger Oper in Berlin S. 768; Eines der schweren Prunkkostüme der Pekinger Oper S. 769; August Wenzinger, Rodolfo Feliciani und Ulrich Grehling (Cappella Coloniensis) während der Kasseler Musiktage S. 772; Musiziergruppe während einer Hausmusikstunde innerhalb der Kasseler Musiktage S. 773; Ferruccio Busoni: „Arlecchino“ in Hannover S. 776; Johannes Kuhlo S. 785; Händelfestakt in Hamburg S. 786 und 787; Die Royal Albert Hall in London S. 791; Rudolf Schulz S. 792.

GÜNTHER BAUM

ZUR PSYCHOLOGIE DES BERUFSSÄNGERS

Man trifft in Dilettantenkreisen mitunter so schöne Stimmen an, daß man versucht ist, die damit Begabten, besonders wenn sie jung sind, zum Sängerberuf zu überreden. Doch das ist falsch: die Stimme allein macht nicht den Sänger, sondern dazu bedarf es noch anderer Voraussetzungen. Darunter rechnen viele eine überdurchschnittliche Musikalität; aber diese Meinung ist umstritten, denn es gibt genug Berufssänger, deren Musikalität der des letzten Orchestermusikers nicht das Wasser reichen kann — woraus andere wieder schließen, sie sei für Sänger überhaupt nicht vonnöten, und es genüge eben doch der stimmliche Wohllaut, sei er nun angeboren oder durch ein Studium erworben. Dem wäre entgegenzuhalten, wie viele zu höherer Prominenz gelangte Sänger sich gerade um ihrer Musikalität willen über den Durchschnitt erhoben! Doch geht es jetzt nicht darum, und der Streitfall kann wohl zunächst so geschlichtet werden, daß Musikalität, tritt sie zu einer schönen Stimme hinzu, der Laufbahn mindestens nicht schaden wird. Viel interessanter ist zu fragen, welche anderen Eigenschaften dazu mithelfen, daß der eine Stimmbegabte Sänger wird und der andere nicht. Dies nur dem persönlichen Glück oder Pech zuzuschreiben, erscheint zu billig, denn es lassen sich ganz bestimmte, und vor allem psychologische Gründe dafür finden.

Deren erster und wichtigster, so scheint mir, ist der Drang, auf andere zu wirken — eine Abart des allgemeinen Geltungstriebes also, die sich, um gestillt zu werden, vornehmlich des Singens bedient. Dieser Drang ist, wenn er nicht im Stadium des Wunschtraums stecken bleibt, mit einer Fähigkeit zur Steigerung der gesamt menschlichen Kräfte gepaart, die über das normale Maß weit hinausführt und alle verfügbaren Reserven aktiviert. Wer annimmt, er brauche nur den Mund aufzumachen, und schon würde die Menschheit dem ihm entströmenden Wohllaut entzückt lauschen, der irrt: die Menschheit hört ihm bestenfalls ein Weilchen freundlich zu und beginnt sich sehr bald zu langweilen. Im Augenblick des Auftretens aber den privaten Menschen weit hinter sich zu lassen und alle Kräfte, die physischen wie die psychischen, zu einem ungewöhnlichen *Enthusiasmus* hinaufsteigern zu können, der nun auch im Zuhörer die entsprechende Begeisterung entzündet — das ist die psychologische Grundvoraussetzung des reinen, des vitalen Sängers. Wer einen solchen einmal nach einer großen Szene hat von der Bühne abgehen sehen, der weiß: sein Atem geht hoch, Schweißperlen bedecken das Gesicht, dessen stärkere Durchblutung noch durch die Schminke schimmert, und seine Bewegungen verraten eine totale körperliche Gespanntheit.

Diese dem Wirkungsdrang entspringende Fähigkeit, sich selbst zu enthusiastisieren und über die Grenzen der Privatperson hinauszuwachsen, verleiht ihren Trägern wiederum das Gefühl eines gesteigerten Wertes überhaupt, ihr Selbstgefühl wächst daran, und das um so mehr, je stärker sie fühlen, wie sie als einzelne die Hunderte vor sich bezwingen. Es bemächtigt sich ihrer also ein erhöhtes Selbstwertgefühl, das primitive Naturen nicht selten als eine besondere Selbstgefälligkeit unablässig zur Schau tragen, wodurch sie sich beim Durchschnittsmenschen gern unbeliebt und lächerlich machen. Es ist aber nichtsdestoweniger eine legitime Folge echten Sängertums, die Kehrseite der Medaille sozusagen, deren allzu aufdringliches Sichtbarwerden persönliche Kultur immerhin zu vermeiden wissen wird. Grundsätzliche Bescheidenheit jedoch ist wohl im normalen bürgerlichen Leben eine Zier — für den Sänger taugt sie nicht — wer sich und sein Tun den andern nicht nur aufdringen, sondern sogar aufzwingen will, der darf nicht unaufdringlich sein wollen. — Diese Kategorie von Sängern sei der Kürze halber die der vitalen Nur-Sänger genannt.

Die Psychologie hat in den letzten Jahrzehnten zwei Menschentypen unterscheiden gelernt: den *extravertierten* und den *introvertierten* Menschen, wie C. G. Jung es nennt, auf deutsch also etwa den nach außen gewendeten und den nach innen gewendeten Menschen. Es ist dabei auch festgestellt worden, daß der entschieden nach außen gewendete Typ mit seiner Mitteilungsfreudigkeit und seinem Kontaktbedürfnis in den Mittelmeerländern vorherrscht, während, je nördlicher wir kommen, die Menschen immer mehr den nach innen gewendeten Typ vertreten. Die vitalen Nur-Sänger aber stammen, wie jeder weiß, vorwiegend aus Italien und dem Balkan, und es liegt die Vermutung nahe, daß nur der nach außen gewendete Typ überhaupt zum Sänger taugt. Aber dem ist, wie ebenfalls jeder weiß, nicht so: auch der nach innen gewendete, zur Aufdeckung des eignen Innern weniger bereite Mensch kann als Sänger Großes leisten, sofern ihn nur der Wille zur Wirkung beseelt, in dem wir die psychologische Grundvoraussetzung alles sängerischen Erfolgs erkannten. Allerdings ist dieser Wille bei nach innen gewendeten Menschen nicht mehr auf das schiere Singen und damit ausschließlich auf den eigenen Erfolg gerichtet, sondern auf das singende *Werk*: dessen Schönheiten sollen beim Zuhörer zu größtmöglicher Wirkung gebracht werden. Wer sich an diesen Schönheiten nur selbstgenießerisch erfreut — und wie viele gerade unsrer deutschen Gesangstudierenden tun das! —, von dem „strahlt nichts aus“, er bleibt ein Liebhaber, ein Dilettant. Ist dieser Wirkungswille aber vorhanden, so ist er meist begleitet von einer verfeinerten Kraft der Phantasie oder besser: des Nacherlebens. Sie kann sich rein musikalisch offenbaren als eine unfehlbare Sicherheit dafür, wie jedes Werk zu erklingen wünscht, also als das, was man gemeinhin Stilgefühl nennt. Die gesteigerte Lebendigkeit, die das Singen dadurch erfährt, kann beim nördlichen Zuhörer manches Manko an ursprünglichem Stimmbesitz und angeborener sängerischer Leidenschaft ausgleichen, die die Wirkungselemente des vitalen Nur-Sängers sind. Da Singen aber auch stets mit dem Wort zu tun hat, ist es nur gut, wenn jene Kraft des Nacherlebens sich gleichermaßen auf den wiederzugebenden Text erstreckt, dessen Inhalt in voller Plastik nun auch vor der Phantasie des Zuhörers erscheinen soll. Sänger dieser Haltung kann man, ohnen ihnen damit unbedingt den Vorzug geben zu wollen, Sänger-Künstler nennen.

Die Einteilung der Menschen in zwei gegensätzliche Typen ist aber nur ein erkenntnistechnischer Notbehelf: in Wirklichkeit und gerade bei uns in Deutschland trifft man höchst selten auf den reinen Typ, sondern vorwiegend auf Typenmischungen, d. h., daß einmal einer noch immer deutlich erkennbaren nach innen gewendeten Grundanlage ein gut Teil nach außen gerichteter Züge beigemischt sind, oder daß eine unverkennbar nach außen gewendete Grundanlage durch einen kräftigen Einschub nach innen gewendeter Eigenschaften erheblich abgeschwächt wird. Sänger, die diesen hochgradigen und gerade in Deutschland häufigen Mischtyp vertreten, nehmen nun auch quasi eine Mittelstellung zwischen dem vitalen Nur-Sänger und dem Sänger-Künstler ein: wohl singen sie nicht um des schieren Singens und der Lust an der persönlichen Wirkung willen, aber sie stellen ihr Singen auch nicht nur in den Dienst jedes zu singenden Stückes mit all seinen Besonderheiten. Meist rührt die Stimmung eines Stückes an verwandte Gefühle in ihrem eigenen Innern, die nun sofort nachdrängen, sich singend zu verströmen. So dient dieses Singen wohl dem Stück, indem ihm während des Vortrags aller erdenkliche Gefühlsreichtum zuteil wird, gleichzeitig dient aber auch das Stück dazu, den starken Drang zur persönlichen Gefühlsäußerung zu befriedigen, der solche Menschen zu beseelen pflegt. Werden sie von einem Stück nicht angerührt, so haben sie meist auch keinerlei Interesse daran, es zu singen, oder sie singen es langweilig und wirkungslos. In guten Fällen können sie eine besonders mitreißende Wirkung auf den Zuhörer haben, wenn nämlich ihre Gefühlsskala reich und vielgestaltig ist und wenn dieser Gefühlsreichtum

auch nur von einiger Phantasiekraft sekundiert wird, die jedes Stück in seiner Eigenart zu erfassen vermag, denn sonst hat es allzu leicht mit der immer gleichen eigenen Herzensergießung sein Bewenden.

Diese Art Singen wird meist als ein Aufgehen des Sängers im Werk, in der Aufgabe empfunden und ist häufig bei begabten jungen Sängern anzutreffen, wie es ja ein Charakteristikum des jugendlichen Alters schlechthin ist, sich mit einer Sache vollständig identifizieren zu können, ja, sich von ihr überwältigen zu lassen.

Wird ein Sänger noch in späteren Jahren von dieser Haltung beherrscht, so wirkt sie eher befremdlich als bezwingend, weil sie einem Vierzigjährigen mit seinem reduzierten Tonus einfach nicht mehr gemäß ist. In diesem Alter muß ein Sänger *über* der Aufgabe stehen, statt *in* ihr aufzugehen, d. h. er muß sich statt vom Gefühl von seinem Kunstverstand leiten lassen. Das ist nur zum Teil identisch mit der so gern geschmähten Routine. Versteht man unter Routine das unbeteiligt mechanische Ablaufenlassen einmal erworbener Fähigkeiten, so bedeutet das Wirken aus dem Kunstverstand ein hohes Maß an Selbstentäußerung durch das Mittel höchstgesteigerter Klarheit und Konzentration für das Nacherleben des Werks. Natürlich muß erst einmal ein starkes Selbst vorhanden sein, ehe man sich seiner entäußern kann, und zumindest im Keime eine gewisse Kraft des Nachfühlers, die sich aber nun nicht mehr selbstgenugsam verströmt, sondern dem viel umfassenderen Vorgang des Nacherlebens unter- oder besser eingeordnet wird, denn Erleben setzt im Gegensatz zum bloßen Fühlen immer die Mittätigkeit des wachen Verstandes voraus. Der reife Sänger ist wach für Sinn und Bedeutung jeder von ihm gesungenen Verszeile, er gebiert sie quasi bei jedem Vortrag neu, und auf der Bühne agiert und singt er jederzeit ganz aus der Mentalität der Figur heraus, die er — eben nicht nur zu „verkörpern“ hat! Er kennt seine Mittel und schaltet überlegen mit ihnen, wo der jüngere vorwiegend aus der Fülle seines Temperaments heraus schafft und überzeugt. Solcher draufgängerischen Unbekümmertheit verzeiht man auch rein gesangstechnische Mängel und Unfertigkeiten leichter als dem älteren Sänger, von dem man unwillkürlich die souveräne Beherrschung auch seiner technischen Mittel erwartet.

Aus all dem ergibt sich für den Pädagogen die Frage: sind die dargelegten psychischen Fähigkeiten lehrbar? Und die Antwort kann nur lauten: wenn sie nicht mindestens im Keime vorhanden sind, nein! Wer unwiderruflich in die engen Grenzen seiner Privatperson eingezwängt ist, der hat trotz einer noch so schönen Stimme nicht das Zeug zum Sänger. Ob er das ist, muß sich in zwei, höchstens drei Jahren zeigen, während deren auch unbedeutende Gelegenheiten zu öffentlichem Auftreten, etwa in Schulveranstaltungen, darüber Aufschluß geben können, ob die Anwesenheit von Publikum vielleicht jene Steigerung bewirken kann oder ob sie nur zu panischem Lampenfieber führt. Andere wieder verfügen wohl über diese Fähigkeit, nur fehlt es ihnen an Mut, sie zu betätigen — sie sind zu bescheiden! Oft zeigt sich die Kraft zur Selbststeigerung auch nur momentweise, um sofort wieder zu erlahmen. Dann bleibt nichts übrig als die unausgesetzte Mahnung, durch eiserne Selbstdisziplin nun auch die nötige Durchhaltekraft dazuzugewinnen.

Schwerer zu entscheiden, weil längerer Entwicklung bedürftig, ist die Frage nach der Kraft des Nacherlebens. Mit ihr erschließt man fast allen jungen Menschen ein ihnen bis dahin unbekanntes Land, denn fast alle singen ja nur zur Selbstfreude und mit absolut schlafendem Verstand. Hier muß man jeden noch so zaghaften Schritt vorwärts freudig begrüßen und darf die eigenen Anforderungen nicht überspannen. Meist wird ohnehin eine geraume Zeit mit reiner Stimmerziehung zugebracht werden müssen, damit die stimmlichen Funktionen einigermaßen automatisiert sind, wenn das Augenmerk plötzlich auf so ungewohnte Dinge

gerichtet werden soll. Die Fähigkeit zu innerer Steigerung kann, ja sollte dagegen schon in dieser ersten Zeit immer mittrainiert werden, indem die Übungsweise so angelegt wird, daß sie neben sauberer Tonbildung auch großzügiges und ausladendes Musizieren verlangt.

Über die Reichweite der Karriere entscheiden dann freilich erst die Jahre der Praxis: wieweit nämlich der junge Sänger seine Kraft des Nacherlebens und seinen Kunstverstand, d. h. seine geistige Konzentration an der Aufgabe zu steigern vermag.

HANS RUTZ

DIE OPER DER ZUKUNFT

Ein Kongreß von Kunst, Film, Funk und Fernsehen

Irgendwann und irgendwo wird ein neues Mittel entdeckt, das Millionen den Genuß kultureller Güter ermöglicht, an den großen Schöpfungen der Literatur, der Musik — kurzum an allen Künsten, die der Reproduktion bedürfen, um zu leben. So haben wir Schlag auf Schlag die Entstehung und Entwicklung von Film, Funk und Fernsehen erlebt. An diesen drei großen „F“ unserer Tage kann heute niemand, der sich mit dem Schaffen oder der Wiedergabe alter und neuer Kunstwerke und -werte befaßt, achtlos vorübergehen.

Das Merkwürdige an dieser ebenso bewundernswerten wie gefährlichen Entwicklung ist aber, daß über der Entdeckung der neuen Verbreitungsmöglichkeiten das Gefühl für die Einheit des Kunstwerks selbst verloren zu gehen droht. Man „manipuliert“ mit der Kunst und vor allem mit ihrer Form, die die Grundlage ihrer Existenz ist; man verwechselt Kunst und Verbreitungsmittel, man spricht, um ein Beispiel zu nennen, nicht mehr von der Oper, sondern von der Funkoper, von der Fernsehoper, von der Filmoper. Das bedeutet nichts anderes, als daß die technischen Möglichkeiten der drei großen „F“ eine in Jahrhunderten gewachsene Kunstform zu zerstören drohen.

Dabei ist es nicht so, daß es sich hier um drei ganz verschiedene Medien handelt, vielmehr es *darf* nicht so sein, wenn man gewillt ist, trotz Funk, Fernsehen und Film der Kunst zu geben, was ihr gebührt. Die drei „F“ gehören zusammen. Was sie eint, ist die Kunst. Es gibt keinen Funk-, Fernseh- und Filmregisseur mehr, der auf die technischen Wunder „seines“ Fachs pochen kann, wenn es sich, zum Beispiel, um die Oper handelt. Die Probleme der Wiedergabe sind zweifellos verschieden, aber sie sind einander ähnlich. Das bedeutet, daß ein guter Filmregisseur aus den Erfahrungen der Funk- und Fernsehproduktion lernen muß und vice versa. Die Einheit der Kunst, ihre nicht abzuhandelnde Form, bedingt die Einheit der Wiedergabe im Sinne einer künstlerischen Entsprechung, der die verschiedenen technischen Möglichkeiten dienen.

Seit Bestehen der drei großen „F“ hat es Kongresse gegeben, die sich fast durchweg mit wirtschaftlichen und technischen Problemen, nicht zuletzt jenen der Verbreitung und des Austauschs befaßten. Nur über ein Thema, das das einzig wichtige und entscheidende ist, konnte man sich aus unerfindlichen Gründen (offenbar nicht zuletzt aus Konkurrenzneid) über die Grenzen hinweg noch nicht unterhalten, geschweige einigen: über die Frage, auf welche Weise die drei „F“ der Kunst dienen können. Zum ersten Male hat der normale Kunstverstand nun versucht, wenigstens auf einem Gebiete aufzuzeigen, was die Stunde geschlagen hat: auf dem Gebiete der Oper. Dank der Initiative des Österreichischen Rundfunks und des Internationalen Musikrats (Unesco) trafen sich in Salzburg unter dem Ehrenschutz des Österreichischen Unterrichtsministers und der Unesco sowie in Zusammenarbeit mit den



Der Gefangenendor aus dem „Fidelio“-Film Walter Felsensteins. Foto: Wien-Film

Salzburger Festspielen etwa hundert hervorragende Fachleute des Funks, Fernsehens und Films aus allen Teilen der Welt, um über die Zukunft der Oper zu beraten.

Dabei hat die oft totgesagte Oper aufs neue ihre zauberische, magische Kraft bewiesen. Sie vereinte die drei Medien unserer Zeit und die künstlerisch an ihrer Zukunft Interessierten, sie ließ überdies zu, daß nicht geheimnisvoll innerhalb der vier Wände diskutiert wurde, sondern rief die an der zeitgenössischen Oper selbst schöpferisch Tätigen zu Hilfe: Komponisten wie Menotti, Liebermann, Einem, Blacher, Nabokoff, Thomson und andere, Bühnenbildner wie Whakewitsch, Regisseure wie Herbert Graf.

Eines der wichtigsten Ergebnisse der Konferenz: Wir müssen weiter zusammenarbeiten, ja, der Kreis der an der Zukunft der Oper Interessierten muß erweitert werden. Zunächst wird in Kürze eine Konferenz einberufen werden, die einige namhafte Vertreter der Salzburger Tagung mit Direktoren von Opernhäusern und den zuständigen Regierungsstellen unter der Ägide der Unesco zusammenbringt, um die Salzburger Beschlüsse und Empfehlungen verwirklichen zu können. Ein zweiter Opernkongreß, der nach Möglichkeit die UdSSR, China und Japan einschließen soll, wird 1958 ebenfalls nach Salzburg einberufen. Im gleichen Jahre wird zum ersten Male der „Musikpreis der Mozartstadt Salzburg“ in Höhe von S 25 000.— (1000 Dollar) einer neuen, für Fernsehen und Bühne geeigneten Oper zuerkannt werden. Im Namen der *Fondation européenne de la culture* verkündete Nikolas Nabokow die Stiftung von Stipendien zu je ca. sfr. 7000, die mehreren jungen Komponisten das Studium der Fernsehtechnik zum Zwecke der Schaffung neuer Opern ermöglicht. Außerdem soll ein

Archiv des dokumentarischen Opernfilms errichtet werden, das exemplarische Opernaufführungen, wie dies Paul Czinner mit der Filmaufnahme von Furtwänglers „Don Giovanni“-Aufführung Salzburg 1954 getan hat, zum Zwecke des Studiums und der Musikausbildung zusammenfaßt.

Noch niemals bisher hatte ein Fachkollegium Gelegenheit, die neuesten Produktionen der Filmindustrie auf dem Gebiete des Opernfilms im Zusammenhang diskutieren zu können. In Salzburg sah man: „Don Giovanni“ (Mozart-Czinner), „Carmen-Jones“ (Bizet-Preminger), „Fidelio“ (Beethoven-Felsenstein), „Tosca“ (Puccini-Gallone), „Medium“ (Menotti-Menotti) und „Boris Gudunoff“ (Mussorgski-Stroyeva). Menotti als Regisseur seines „Medium“-Films (Neue Filmkunst Göttingen) strafte sich selbst Lügen, als er temperamentvoll erklärte: „Ich hasse diese drei modernen Medien. Aber sie sind unvermeidlich, der Opernkomponist muß mit ihnen arbeiten und fertig werden.“ Niemals kann der Film das feierliche Ereignis eines Opernabends ersetzen, ihm fehlt alle Beschaulichkeit. Die Oper ist Ruhe, Hingabe eines Musikers an die Aktion, aber nicht Aktion selbst. Im Gegensatz zum Film-Realismus braucht die Opernhandlung nicht überzeugend zu sein. „Ich habe als Filmregisseur nach dem Rezept gehandelt, das Unmögliche zu verlangen. Jean Cocteau hat Recht, wenn er sagt, daß man das Unmögliche nur erreicht, wenn man vom Film nichts versteht.“

Wie im Falle des Telefilms „Die Kluge“ (Orff-Sellner), hat auch hier die Verwandlung eines Bühnenwerks in ein opernfremdes Mittel ein künstlerisch Neues geschaffen: eine Art filmisches „Gesamtkunstwerk“. Aber das ist, bei aller stilistischen Unterschiedlichkeit, sowohl bei Menotti wie bei Orff von Haus aus das Ziel. Und bei beiden scheint es, ist die Einheit Komponist-Autor die notwendige Voraussetzung. Die Oper der Zukunft besteht offenbar nicht aus der altehrwürdigen Folge Rezitativ-Arie-Ensemble, sondern aus einer Mischung dieser Formen mit Elementen des Hörspiels (Hörbilds), also wiederum einer Begegnung von akustischen und optischen Elementen aus den drei Gattungen Funk, Fernsehen und Film.

Sind die drei „F“, gleich der Bühne, eigenständige Kunsträume, kann es, mit anderen Worten, die Funk-, Fernseh- und Filmoper geben? Oder sind sie in der Tat nur „Medien“ zur Verbreitung des Kunstwerks und im idealsten Falle Möglichkeiten verschiedener technischer Variationen, das Bühnenwerk wiederzugeben bzw. zu rekonstruieren? Die Salzburger Diskussion, vor allem die zu dieser grundlegend wichtigen Frage aufgerufenen Komponisten verneinten eher die schöpferische Qualität der drei „F“. Tatsächlich erschien z. B. am Ende einer dreißigjährigen Entwicklung die Funkoper als solche nicht konstituiert. Allerdings gibt die kürzlich mit dem Prix Italia ausgezeichnete Funkoper „Orest“ von Henk Badings neue Hoffnung. Es scheint nämlich, als ob für die Zukunft der Funkoper als eigenständiger Form die elektronischen Mittel, die Badings durchaus im Sinne der „Oper“, nämlich zur Gestaltung echter Musikformen, herangezogen hat, von entscheidender Bedeutung werden können. Es scheint weiter daraus hervorzugehen, daß die neuen elektro-akustischen Mittel nicht (oder jedenfalls noch nicht) das Recht geben, von elektronischer „Musik“ im Sinne einer eigenständigen Kunstform zu sprechen. Sie sind „Medien“, d. h. sie können der nur-akustischen Form, der Funkoper, in durchaus künstlerischer Weise dienen.

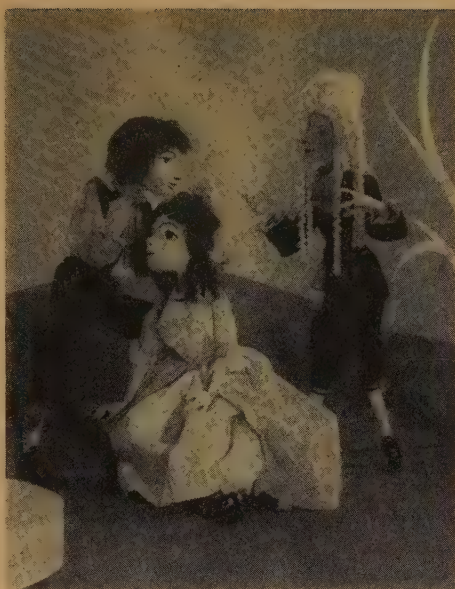
Thesen der Komponisten: „Alle Opern müssen gegeben werden, wie sie geschrieben wurden“ (R. Liebermann). „Heute spricht kein Mensch mehr von einer Funkoper. Werden wir in abermals zwanzig Jahren noch von einer Fernsehoper sprechen?“ (Blacher). „Der Klang ist die einzige Realität der Oper. Ob das Fernsehen diesem fundamentalen Prinzip folgen kann, hängt von entsprechenden Aufträgen an die Komponisten ab“ (Einem). „Film ist ein sichtbares Schauspiel, das Musik braucht. Solange Musik ‚gespielt‘ wird, ist alles in Ordnung.

Die wichtigste Frage für die Filmoper: wie kann das Rezitativ eingeführt werden?“ (Thomson). „Wenn die Industrie ihre Hand auf das Fernsehen legt, sind wir verloren. Die jungen Künstler müssen das Schicksal der Fernsehoper bestimmen können. Im übrigen: Ich weiß, was auf dem Gebiete der drei neuen Medien im fernen Osten geleistet wird. Wir sprechen hier von Dingen, die bereits, wenn wir den Weltmaßstab anlegen, vielleicht überholt sind. Funk, Fernsehen und Film geben die Möglichkeit, die Einheit der Welt auf künstlerischem Gebiete herzustellen. Unsere Aufgabe ist es, der Welt in erster Linie die klassische Oper zu vermitteln. Sehen wir aber zu, was in Rußland, Japan und China geschieht. Ohne sie sind unsere Bemühungen unvollständig“ (Nabokoff).

Erste deutsche Fernsehoper-Versuche: „Ercole“ (Kurzfilm, Voge-Bresgen) und „Osterspiel“ (Orff-Sellner). Wieder hat das neue Medium die neue Form, Mischung aus Bildvorgang und Musikstatik, hervorgebracht.

Die Kamera scheint die durchkomponierte Form nicht zu dulden, sie bewegt sich nach eigenen Gesetzen, nach denen der Musik. Die optischen Medien Fernsehen und Film verlangen das neue Gesamtkunstwerk, oder, anders ausgedrückt, die Fernsehoper steht zwischen Bühne und Film (A. Boll, Paris). Auf der anderen Seite der Standpunkt des Künstlers; Menotti schrieb „Ahmal“, einen der größten Erfolge in den USA, für TV, ohne an die Kamera zu denken. Entscheidend wichtig für die Oper ist die Intimität. Was unkünstlerisch gemacht wird, ist schlecht, bei allen Tricks, die die TV-Oper (ähnlich der Funkoper) noch entwickeln wird (P. H. Adler, New York).

Grundsätzlich bewies der Salzburger Kongreß, daß die berufliche Trennung von Autor-Komponist auf der einen und von Funk, Fernsehen und Film auf der anderen Seite die schöpferische Entwicklung der drei großen „F“ nicht fördert. Es braucht hier nicht ausdrücklich nachgewiesen zu werden, warum z. B. nur auf einem der neuen Gebiete, nämlich dem Funk, die neue Kunstform nicht oder nur ausnahmsweise entstehen konnte. Das neueste Medium, das Fernsehen, könnte aber auch den Funk aufs neue zur Schaffung einer radiofonischen Kunstform im Sinne eines akustischen Gesamtkunstwerks anregen. Die Trennung der Hauptabteilungen Musik und Wort, wie sie heute allgemein üblich ist, müßte allerdings im Sinne einer neuen *Musikdramaturgie* überwunden werden. Im Vordergrund aller Überlegungen, ganz gleich, ob in Funk, Fernsehen oder Film, soweit sie das Problem Oper und ihre künstlerische Transplantation berühren, muß das *Kunstwerk* stehen, nicht das Medium ihrer Verbreitung. Nur von der Oper als Grundlage aus wird man eines Tages vielleicht zu einer Funk-, Fernseh- und (vielleicht sogar) zu einer Filmoper vorstoßen können, neuen Kunstgattungen, die die Verwendung neuer technischer Mittel und diese selbst erst legalisieren.



Mozarts „Bastien und Bastienne“, dargestellt von der Münchener Studentenmarionettenbühne „Die Spieldose“.

OTTO RIEMER

PROBLEME DER FÜNFSTIMMIGKEIT

Versuch einer Deutung

Nur wenige meiner Leser werden geneigt sein, in der Fünfstimmigkeit *a priori* ein musikgeschichtliches Problem zu sehen, vergleichbar etwa dem der Organalpraxis oder dem des Fauxbourdon; zu umfangreich ist dazu die unübersehbare Fülle fünfstimmiger Motetten, Madrigale oder Divertimenti, die gleichberechtigt und ohne ersichtlichen Wesensunterschied neben vier- bis zwölfstimmigen Werken die Sammlungen füllen; und zu willkürlich erscheint auch im instrumentalen Bereich das Quintett neben den anderen kammermusikalischen Formen. Dennoch wird man auch nach nur flüchtiger Überlegung zwei Tatsachen von merkwürdig vernachlässigter Bedeutung nicht leugnen wollen: Einmal, daß die fünfte Stimme als *quinta vox* den Rahmen der uns geläufigen Vierstimmigkeit sprengt, mehr als etwa die Sechs- oder Achtsstimmigkeit, weil diese durch die Neigung zur Doppelchörigkeit sich leichter in den gewohnten Rahmen einfügen, so daß die fünfte Stimme gradezu als „*vagans*“, als herumtreibender Störenfried, empfunden wurde; und zum anderen die Tatsache, daß es Epochen und Persönlichkeiten in der Musikgeschichte gab, die sich mit einer bis heute unerklärten Leidenschaft gerade dem fünfstimmigen Satz verschrieben: von Palestrinas Motetten gilt das ebenso wie vom späten Madrigal, von Eccards Chorkompositionen wie von Rombergs Quintetten.

Bis heute unerklärt: Das darf nicht heißen, daß man sich bisher nicht um eine Klärung bemüht und also das Problem nicht schon früher gesehen hätte. So suchte Arnold Schering z. B. eine Antwort für die auffallende Fünfstimmigkeit im Madrigal des 16. Jahrhunderts¹ und Hermann Abert eine Erklärung für die Hinwendung Mozarts gerade zum Streichquintett². Roland Tenschert bezeichnet die Fünfstimmigkeit bei Haydn als „bunt“³ und „unruhig“, was also ganz in die Nähe des *vagans* führen würde, von dem Moser wieder im Musiklexikon⁴ sagt, daß er in dem „bereits vierstimmig gesättigten (!) Satz als oft zuletzt nachkomponierte (!) Stimme dorthin springen mußte, wo er noch einen Platz offen fand“. Es ist eigentlich erstaunlich, daß ein solcher Satz nicht längst die Frage ausgelöst hat: Warum in aller Welt mußte denn überhaupt eine solche fünfte Stimme „oft nachträglich hinzukomponiert“ werden, wenn sie nur schwer unterzubringen war und der Satz ohnehin in der Vierstimmigkeit ‚gesättigt‘ war? Welche dunklen Triebe und Kräfte führten die Komponisten immer wieder auf diesen Weg einer fünften Stimme, für die sie doch neben Sopran, Alt, Tenor und Baß nicht einmal einen richtigen Namen hatten?

Vielleicht kann die zweite der unbestreitbaren Tatsachen im Reich der Fünfstimmigkeit das Problem ein wenig erhellen: die auffallende Häufung von fünfstimmigen Werken zu gewissen Zeiten bzw. bei gewissen Persönlichkeiten. Wir nannten schon die Palestrinensische Motette, fast das gesamte Chorwerk von Johann Eccard oder Rombergs Quintettstil als hervorstechende Beispiele dafür. Man darf natürlich nicht meinen, daß irgendein stilistischer Zusammenhang, gegeben eben durch die Übereinstimmung im fünfstimmigen Satz, zwischen diesen Namen und Sachgebieten konstruiert werden sollte, auch wenn auffallenderweise die Jahreszahlen von Palestrina, Eccard und vom italienischen Madrigal in seiner Hochblüte sich

¹ Aufführungspraxis alter Musik, S. 79.

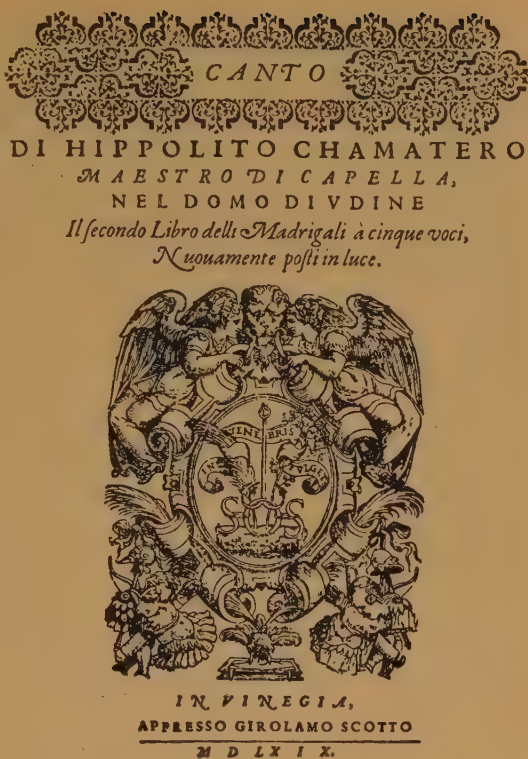
² Mozart II, S. 392 ff.

³ Haydn, Berlin 1932, S. 217.

⁴ 3. Auflage 1951.

decken, und ebenso mag man die Zweifel an einer grundsätzlichen Vergleichbarkeit zwischen dieser Fünfstimmigkeit des 16. Jahrhunderts und der im vorklassischen Streichquartett zurückstellen, weil es hier ja lediglich um die satztechnische Frage geht: Was bewog einen Komponisten, diesem an sich unbequemen Satz nicht nur gelegentlich, sondern sozusagen in systematischer Anwendung nachzugehen? Für Eccard hat die Wissenschaft eine Antwort gegeben, die, weil sie auf eigenen Worten fußt, sicher erheblich weiterführt; er habe, so heißt es in der Vorrede zu den fünfstimmigen Cantionalen (1597), diese Form gewählt, weil „bisher noch kein Cantional zu uns nach Preußen gelangt ist, darin nach musikalischer Art was anmutiges und der Kunst gemäß enthalten wäre“⁵. Das entscheidende Wort ist hier das Wörtchen „und“; die Flachheit des im Cantionalstil erstarrten vierstimmigen Satzes sollte gerade durch die *Künstlichkeit* oder auch *Kunstfertigkeit*, die in den Schwierigkeiten des fünfstimmigen Satzes erkennbar wurde, wieder zum Künstlerischen zurückweisen; ein Meisterstück, eine Probe des Könnens zu geben, war danach der Sinn der Fünfstimmigkeit mit einer bewußten Spitze gegen die Verflachung in der Homophonie⁶. Diese betonte Kunstfertigkeit könnte zugleich auch weithin die fünfstimmige Erscheinungsform des Madrigals der Hochrenaissance erklären; sein aristokratischer, feingeistiger Charakter ist ja oft genug unterstrichen worden⁷. Fünfstimmigkeit also als bewußte Reaktion des musikalischen Handwerks in Zeiten einer drohenden Verflachung der Satzkunst: So könnte unsere erste stilkritische Diagnose lauten, die schon vieles erklären würde.

Vieles, aber doch nicht alles. Denn die Konsequenzen, die sich aus einer solchen Deutung ergeben, scheinen dem zu widersprechen, wenn dieses aristokratische Kunstprinzip nun zu einem modischen Gemeinplatz herabsinkt. Man kann noch verstehen, wenn Lechner in seiner berühmt gewordenen Ausrundung dreistimmiger Villanellen Regnarts zur Fünfstimmigkeit — nicht zur naheliegenden Vierstimmigkeit! — und nach ihm übrigens auch Demantius genau so in

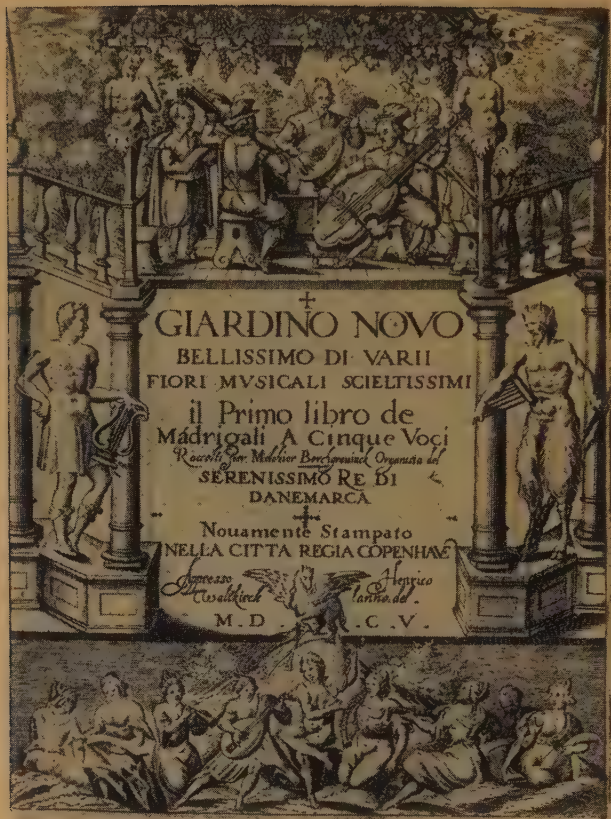


Titel zu dem 2. Buch der Madrigali a 5 voci von Ippolito Chamerato di Negri, Venedig 1569

⁵ MGG Art. Eccard Sp. 1071.

⁶ Von da aus wird man Herbert Birtner kaum beipflichten können, wenn er in seiner Arbeit „Renaissance und Klassik I. d. Musik“ (Kroyer-Festschrift S. 45) die „normative 5- und 6-Stimmigkeit als ein äußeres Zeichen für die Betonung des Akkords . . . der vertikalen Klangmasse“ bezeichnet. Wichtig ist uns aber hier, daß auch er an dieser Stelle das Bekenntnis zur Vierstimmigkeit in Renaissance und in der Klassik in Beziehung setzt.

⁷ Z. B. Adler, Handbuch der Musikgeschichte, wo ein so hervorragender Kenner des Madrigals wie Alfred Einstein den „Kunstwillen“ des Madrigals sich in der Kammermusik des 18. Jahrhunderts wieder spiegeln sieht.



Titel der Sammlung
 „Giardino novo bellissimo di varii fiori musicali scieltissimi“,
 herausgegeben von Melchior Borchgrevinck, Kopenhagen 1605

seiner Bearbeitung Langescher Lieder⁸ von der Dreizur Fünfstimmigkeit sozusagen ihre Zugehörigkeit zur Zunft der „Meister-Tonsetzer“ dokumentieren wollten, indem sie gerade die flachen „welschen“ Villanellen bzw. den allzu einfachen dreistimmigen Satz klanglich und technisch anreicherten – aber warum lebte dieses Verlangen zu gesteigerter Künstlichkeit auch in den breiten Kreisen der Musikliebhaber, wie es der Demantius-Titel⁸ ergibt? Die gesellige Seite des fünfstimmigen Satzes, wie sie z. B. in der Häufung der Fünfstimmigkeit im Quodlibet, in Scheins „Venuskränzlein“ (1609) oder in den „Diletti pastorali“ (1624) erkennbar wird, findet mit dem Hinweis auf die gesteigerte Kunstfertigkeit keine Beantwortung. Darf man für das eine, das Quodlibet, vielleicht das Extravagante (Man denke an den *vagans!*), das die Norm Sprengende, als Grund suchen, so mag bei Scheins diletti die Übertragung des *stilo madri-*

galesco ins Deutsche, also die Neigung zur Künstlichkeit, bestimmend gewesen sein, obwohl ihre rein akkordische Faktur beweist, wie wenig man im Grunde hier der fünften Stimme aus künstlerischen Gründen bedurfte; gerade diese Liedlein lassen sich meist mühelos auf einen drei- bis vierstimmigen Satz reduzieren; der soziale Gebrauchswert, der in der größeren Zahl von Ausführenden beruht, scheint hier also, gewissermaßen als dritte der möglichen Erscheinungsformen, im Vordergrund zu stehen.

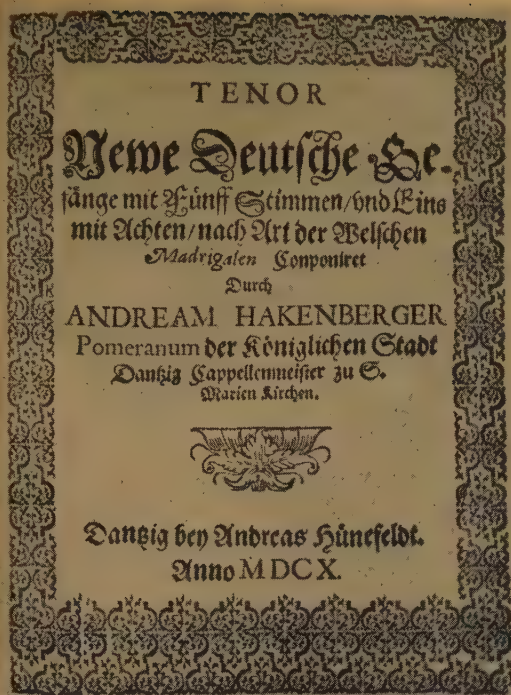
Aus der Künstlichkeit und Kunstfertigkeit aber ergibt sich noch ein anderes Merkmal, nämlich das des Außerordentlichen, besonders, wenn es mit dem einmaligen, besonderen Anlaß ideeller oder sozialer Natur zusammenfällt. Das gilt ebenso von exzellenten Widmungen wie z. B. dem Gesellenstück Schützens, dem op. 1 seiner fünfstimmigen Madrigale, mit denen er dem Landgrafen seinen Dank für die Entsendung nach Italien ausspricht, oder Cortecias

⁸ „Ander Theil Newer Deutscher Lieder, Welche zuvor durch den Kunstreichen und geübten Musicum Gregorium Langlum Havelbergensem mit dreyen Stimmen componieret, Jetzund aber dem Liebhaber zu Lust, Ergetzung vnd Dienst auff new nach der vorigen Art so viel möglich mit fünff Stimmen gesetzt durch Chr. Demantium Musicum.“

fünfstimmigem „Canticorum liber primus“, das 1571 Cosimo de Medici gewidmet war, wie auch von dem Außergewöhnlichen, besonders wenn es mit dem Tod in jedes Menschen Leben eintritt. Nicht wenig Beispiele gibt es deswegen für die Verbindung der Fünfstimmigkeit mit der einem Toten gewidmeten Grabmusik; wir sprechen ja noch heute davon, daß einem Toten „die letzten Ehren erwiesen“ werden und stehen damit ganz in der Nähe jener Widmungen an die Lebenden, die ja auch nur „ihnen zu Ehren“ gedacht waren. So ist schon in den „Psalmen Davids“ von Schütz die Begräbnismotette „Die mit Tränen säen“ für zwei je fünfstimmige Chöre geschrieben; und er selbst bestellte sich — was vielleicht ein beachtlicher Beleg für unsere These sein könnte — bei Bernhard gerade eine fünfstimmige Motette für zwei Soprane, Alt, Tenor und Baß im palestrinensischen Stil über den Text seiner Leichenpredigt. Auch das Leipziger Begräbnislied, wie Rosenmüllers „Welt ade“, ist fünfstimmig. Beides

aber, Todesgedanken und die äußere Ehrung des noch Lebenden, kommt zusammen in Schützens Komposition des 116. Psalms, in der einerseits viel von Lebensgefahr und Tränen die Rede ist, andererseits aber der Gedanke der Widmung gleichsam doppelt verwirklicht ist; das Werk ist einmal auf Bestellung des fürstl. Amtsschössers aus Jena B. Großmann geschrieben, dem man mit der Erfüllung des Auftrags also zu Gefallen sein wollte, zum anderen aber betrachtete er selbst diese Komposition als eine Widmung an den Höchsten in Erfüllung eines Gelübdes⁹.

Bei dem hohen Symbolgehalt, der im Werke Bachs der Zahl zukommt, liegt es natürlich nahe, auch an dieser Stelle danach zu fragen, wie es um die Fünfstimmigkeit im Werke Bachs bestellt ist. Einige Ergebnisse scheinen auch hier durchaus geeignet, unsere Thesen zu stützen. Zunächst wissen wir durch Forkel¹⁰, daß Bach im Unterricht den reinen vierstimmigen Satz zur Grundlage machte, also schon ganz in unserem Sinne die Fünfstimmigkeit als etwas Extra-Ordinaires empfand. So aber verwendet er sie in der h-moll-Messe, deren Chor grundsätzlich mit geteilten Sopranen arbeitet, so daß sie also zugleich für den betonten Glanz in der Höhe symbolisch wird — stehen wir nicht angesichts der sattsam bekannten weltlich-politischen Pläne, die Bach mit der Überreichung dieses Werkes in Dresden verband, wieder auf genau der gleichen Stelle, die wir eben bei Schütz verließen? Gerade die Tatsache, daß Bach



Titel zu A. Hakenberger, Neue Deutsche Gesänge, Danzig 1610

⁹ H. J. Moser, Heinrich Schütz. Kassel, 1954, S. 300 f.

¹⁰ N. Forkel, über Joh. Seb. Bachs Leben, Kunst u. Kunstwerke. Kassel 1932, S. 106.

sonst sehr sparsam mit der Fünfstimmigkeit umging, könnte unsere These stützen; in den Motetten z. B. überwiegt die Achtsimmigkeit in Gestalt der Doppelschörigkeit, nur die Motette „Jesu, meine Freude“ ist fünfstimmig gehalten, denn auch sie war ja, wie wir wissen, eine Begräbnismotette, und auch sie betont die Fünfstimmigkeit, wieder unter Verdoppelung des Soprans, so sehr, daß man die Absichtlichkeit dieses Vorgehens schwerlich übersehen kann¹¹. In der Instrumentalmusik bringt der zweite Teil des Wohltemperierten Klaviers z. B. überhaupt keine fünfstimmige Fuge, der erste nur in den Tonarten cis-moll und b-moll, deren ausgesprochene Mystik aber wieder das Außergewöhnliche einer *musica reservata* betont. Aber selbst das ausgesprochene Dedikationswerk des „Musikalischen Opfers“ verzichtet ganz auf die Fünfstimmigkeit, was sich freilich „*regis jussu*“, auf Befehl des Königs, der sich gerade eine *sechsstimmige* Fuge gewünscht hatte, von selbst erklärt — immerhin, scheint es nicht auffällig, daß in mehreren Äußerlichkeiten die 5-Zahl auch hier wieder eine Rolle spielt, in den fünf *Canones diversi*, in der Fuge in *Epidiapente* und in den fünf Blättern in einem Lederband mit Goldaufdruck, in dem Bach sein „Opfer“ „allerunterthänigst“ überreichte?

Man verstehe dies alles als Versuch, das Unbehagen und die Unbequemlichkeit, die für uns mit der Fünfszahl verbunden ist, ein wenig in ihren geschichtlichen Wurzeln zu erfassen. Sicher stehen wir hier an einer Grenze, in der Magisches und Mythisches in unsere Erkenntnis einbrechen — die *quinta essentia* der alten Philosophie meldet sich hier ebenso wie die Konstante des fünflinigen Notensystems, die fünfsaitige Lyra, die Pentatonik oder die geheimnisvolle Beziehung der Fünfszahl zur Zwölfszahl als dem Symbol der Vollkommenheit; ein Fünfeck, in den Raum projiziert, ergibt ein Dodekaeder. Das alles aber könnte doch wohl dazu beitragen, diese zunächst nur ganz äußerlich erscheinende Zufälligkeit ernster zu nehmen, als es bisher geschah.

GÜNTHER GENTZ

PRINZIPIEN DES URHEBERRECHTS

Die Internationale Gesellschaft für Urheberrecht, die von der GEMA nach ihrem Austritt aus dem Grünen Verein gegründet wurde, hat den zweiten Band ihrer Schriftenreihe im Verlag „Musik und Dichtung“ veröffentlicht. Der Band enthält zwei Vorträge, die auf einer Mitgliederversammlung der Internationalen Gesellschaft für Urheberrecht gehalten wurden.

I

Das *Wesen des Urheberrechts* behandelt Universitätsprofessor Dr. Dr. *Heinrich Lehmann* von der rechtswissenschaftlichen Fakultät in Köln, die dem Generaldirektor der GEMA kürzlich den Ehrendoktor verliehen hat. Für diesen Vortrag und einen Aufsatz „Die Neuordnung der Güterwelt nach ihrem wahren Lebenswert“, in dem das ewige Urheberrecht gefordert wird, hat Heinrich Lehmann von der GEMA die Richard-Strauß-Medaille erhalten.

Jeder am Urheberrecht Interessierte wird eine Auseinandersetzung über das Wesen des Urheberrechts dankbar begrüßen, die sich nicht auf Zweckmäßigkeits-Gesichtspunkte beschränkt, sondern das werdende Recht unter seinen „tragenden Gerechtigkeitsgehalt“ stellt. Man kann Lehmann nur zustimmen, wenn er verlangt, daß man bei der Entwicklung einer Ur-

¹¹ Wenn es richtig ist, daß diese Motette 1723 komponiert wurde (Blume setzt sie allerdings in MGG Sp. 1011 noch etwas früher an), dann könnte man vielleicht daraus schließen, daß Bach sich mit ihr ähnlich wie mit der Johannes-Passion in Leipzig auch auf diesem Gebiete der Casual-Motette, die ja fast mehr eine Kantate ist, repräsentativ einführen wollte, womit dann eine Art Analogon zur Entstehungsgeschichte der b-moll-Messe zehn Jahre später gegeben wäre.

heberrechtstheorie nicht beim positiven Recht stecken bleiben darf und daß für Rechtsfindung und Rechtsetzung die naturrechtliche Betrachtung nicht außer acht gelassen werden sollte. Lehmann betrachtet mit Recht das Urheberrecht sozusagen als das Arbeitsrecht des geistigen Schöpfers. Es ist erfreulich, daß dieser Gesichtspunkt in einer Entscheidung des Kammergerichts vom 7. Juni 1956 (vergleiche GEMA Nachrichten Nr. 30, Seite 21) zu einem Pfändungsschutz hinsichtlich der Tantiemen geführt hat, die Komponisten und Textdichter aus den GEMA-Einnahmen erhalten. Wir könnten uns vorstellen, daß die quasi-arbeitsrechtliche Betrachtung des Urheberrechts noch manchen fruchtbaren Aspekt bieten wird, und stimmen Lehmann zu, wenn er meint, daß auch im Urheberrecht Mensch und Arbeit gegenüber dem Kapital eine günstigere Stellung eingeräumt werden muß als bisher. Mit Recht bemerkt Lehmann, daß die Sozialgebundenheit des Urheberrechts keine Spezialität dieser Sparte ist, sondern daß sie das Wesen des Rechts überhaupt ausmacht. Recht existiert nur in einer Gemeinschaft; auf der Robinson-Insel eines einsamen Menschen gibt es kein Recht. Auch Lehmanns monistische Theorie, nach der man Persönlichkeitsrecht und Werknutzungsrecht nicht voneinander trennen kann, dürfte heute im allgemeinen der deutschen Rechtsüberzeugung entsprechen. Wir teilen die Überzeugung, daß die Angriffe gegen den Referenten-Entwurf, die auf eine klarere Trennung von Persönlichkeits- und Werknutzungsrecht zielen, nicht gerechtfertigt sind.

Die Idee des geistigen Eigentums müssen wir wie Lehmann positiv bewerten. Diese Idee hat uns geholfen, das eigentliche Rechtssubjekt des Urheberschutzes zu finden, nachdem vorher wirtschaftliche Zweckmäßigkeitserwägungen mit dem Schutz erst bei dem Verwerter einsetzten, also nachdem der Schöpfer das Werk in den Geschäftsverkehr gegeben hatte. Die Idee des geistigen Eigentums ist auch heute noch interessant, wo es darum geht, das Gewissen des zahlungsunwilligen Musikveranstalters zu schärfen.

Man kann Lehmann aber nicht folgen, wenn er die Eigentumsidee auf das Urheberrecht übertragen und trotz der Erwähnung arbeitsrechtlicher und soziologischer Aspekte zur alleinigen Basis seiner Urheberrechtstheorie machen möchte. Eigentum und Urheberrecht sind wesenverschiedene Dinge. Eigentum ist statisch, Urheberrecht dynamisch. Eigentum ist Ruhe, Urheberrecht ist Bewegung. Eigentum will einen Zustand schützen, Urheberrecht soll das Werk verkehrsfähig machen. Eigentum regelt die Beziehungen zwischen Mensch und Sache, Urheberrecht regelt die Beziehungen zwischen Mensch und Menschen, nämlich zwischen Urheber, Verwerter und Publikum. Eigentum soll Dritte von der Benutzung ausschließen, Urheberrecht soll Dritten die Benutzung zugänglich machen. Selbst die gesetzlichen Bestimmungen über die Übereignung dienen nicht der Erleichterung des Rechtsverkehrs; Grundbucheintragung und Übergabe erschweren den Rechtsverkehr, damit so schnell wie möglich der neue Zustand offenbar wird und wieder die natürliche Ruhelage eintritt. Grabesstille über dem Werk aber ist die größte Sorge des Urhebers.

Rechtsinstitute, die einen so grundverschiedenen Zweck haben, können also nicht unter dieselbe tragende Idee gestellt werden. Die Idee vom geistigen Eigentum hat ihren Wert, wenn sie zur Auffindung des originären Rechtsinhabers dient, und man erkennt, daß dieser originäre Rechtsinhaber, arbeitsrechtlich gesprochen, in dem Benutzungsentgelt seinen Lohn finden muß. In diesem Sinne erfüllt sich die Idee vom geistigen Eigentum und wird damit gegenstandslos.

Wie wenig die Idee vom geistigen Eigentum in der Lage ist, das Phänomen Urheberrecht vollständig zu erfassen, zeigt zum Beispiel Lehmanns Klage über die Zwangslizenz. Er sieht hier nur eine Einschränkung der totalen Herrschaft des Urheberberechtigten, die man dem Sacheigentümer nicht zumutet. Demgegenüber weist Troller in den „Schweizerischen Mitteilungen

über Gewerblichen Rechtsschutz und Urheberrecht“ 1951, Seite 55, mit Recht darauf hin, daß der Urheber geradezu auf die künstlerische, technische und kaufmännische Werksvermittlung angewiesen ist, daß er dadurch in den materiellen Güterumlauf eingeschaltet wird und seine ideelle Leistung zur Handelsware wird. Sollen aber nun die Grenzen der Vertragsfreiheit, die unser ganzes Wirtschaftsleben beherrschen, insbesondere das Anti-Trust-Recht und seine spezifische urheberrechtliche Ausprägung, die Zwangslizenz des § 22 L. U. G., für das Wirtschaftsgut ‚Urheberrecht‘ nur deshalb nicht gelten, weil sie nicht mehr in die Theorie vom geistigen Eigentum passen?

Lehmann meint, die natürliche Bedarfslage des Rechtsinhabers und seine berechtigten Belange müßten den Inhalt des Urheberrechts bestimmen. Zu einer solchen Ansicht muß man kommen, wenn das Urheberrecht genau wie das Eigentum nur die Beziehungen zwischen Schutzsubjekt und -objekt regeln soll. Lehmann übersieht völlig, daß für die Menschen, an die sich der Urheber wendet, in seiner Theorie kein Platz ist.

Lehmann zieht aus der Tatsache, daß das Eigentum zeitlich nicht begrenzt ist, die Schlußfolgerung, daß das Urheberrecht, zumal es sich mit den vorrangigen geistigen Gütern befaßt, ewig sein müsse. Er bemängelt zwar mit Recht, daß so manches gängige Musikwerk bei Freiwerden von einem anderen neu bearbeitet wird, der dann die Tantiemen einzieht gradeso, als ob er selbst das Werk geschaffen hätte¹. Er kann aber nicht leugnen, daß die Beziehungen der Erben zum Urheber nach dem Ablauf einer längeren Schutzfrist die Nähe verlieren, die es rechtfertigen würde, ihnen die alleinige Verfügung und den aus der Verwertung fließenden Nutzen zu belassen. Er hält es aber für unbefriedigend, daß die Erben ohne jede Entschädigung „enteignet“ werden. Die rechtsvergleichende Betrachtung, die er zu Beginn seines Aufsatzes empfiehlt, stellt er hier sicherheitshalber nicht an. Dagegen verweist er auf die Erben Richard Wagners, die bei ihrer Bayreuther Arbeit ohne staatliche Subventionen auskommen könnten, wenn sie aus den Aufführungen der Wagner-Werke noch weiterhin Urheberrechts-Tantiemen beziehen würden. So richtig dieses Beispiel ist, so falsch ist der Schluß daraus. Weil in einem einzigen Ausnahmefall die Erben für das Werk des Urhebers noch etwas tun, können nicht sämtliche Urheber-Erben ein ewiges Werknutzungsrecht bekommen. Wer etwas für den Urheber tun will, soll es für den lebenden tun. Für die späten Erben ist das Werknutzungsrecht doch nichts anderes als ein Kapitalwert. Wenn aber schon beim Eigentum der Grundsatz gilt: „Was du ererbt von deinen Vätern, erwirb es, um es zu besitzen“, wieviel mehr muß dann die abstrakte Kapitalnutzung abgelehnt werden, die in dem ewigen Urheberrecht liegt! Wir können hier Lehmann contra Lehmann zitieren, denn er beklagt sich an anderer Stelle darüber, daß bei uns im Mittelpunkt der Rechtsordnung bisher nicht der Mensch stand, sondern das Kapital.

Lehmann sagt, die Anerkennung des ausschließlichen Verwertungsrechts des Urhebers solle „der geistigen Arbeit ihren Lohn sichern, dem geistigen Arbeiter den ihm gebührenden Anteil an den Wirtschaftsgütern, um es im Jargon der heutigen Zeit zu sagen, am Sozialprodukt sichern“. Er wirft damit unausgesprochen die Frage auf, ob der Urheber auch da verdienen soll, wo verwertet, aber nichts verdient wird. Er beschäftigt sich nicht mit der Frage des Films. Beim Film liegt die Praxis anders als im Verlagsrecht. Der Verleger erwirbt vom Urheber zwei Rechte, das Vervielfältigungs- und Verbreitungsrecht. Er zahlt aber nur einmal, weil er nur einmal verdient. Der Filmproduzent erwirbt das musikalische Vervielfältigungs-

¹ Die Achtung vor dem Werk eines längst verstorbenen Urhebers ist unseres Erachtens in erster Linie eine Frage von Takt und Moral, in keinem Fall aber eine urheberrechtliche Frage. Könnte nämlich eine Erbengemeinschaft gegen Entgelt gestatten, daß das Werk ihres Ahnherren versandelt wird, so ist dem Werk des Urhebers und der Kulturgemeinschaft damit ebenso wenig gedient, wie wenn ein Verleger dieses ohne Erlaubnis tut. Wenn man überhaupt an eine gesetzliche Abhilfe denkt, kann sie nur ähnlich aussehen wie der Denkmalschutz.

recht ohne das Vorführungsrecht. Der Komponist wird für die Vervielfältigung und für die öffentliche Vorführung gesondert honoriert, obwohl der Konsument nur einmal, nämlich bei der Vorführung bezahlt. Lehmann hält es für unbillig, daß die öffentliche Aufführung eines erschienen Musikwerkes der Einwilligung des Berechtigten nicht bedarf, wenn sie keinen gewerblichen Zweck verfolgt und die Hörer ohne Entgelt zugelassen werden

Hier scheint uns, hat Lehmann Fragen angerührt, die die ganze Schwierigkeit unserer augenblicklichen Urheberrechtssituation betreffen. Troller hat (a. a. O.) die Frage präzise gestellt: Wer ist denn eigentlich Schuldner des Urhebers? der Verwerter oder der Konsument oder beide? Der Bundesgerichtshof hat in seinem Magnetophonurteil vom 18. Mai 1955 die Frage aufgegriffen, und François Hepp hat in seinem Artikel „*Le public inconnu*“ (Rev. Int. DdA, Nr. XI, 35—59 1956) das Problem fortgesponnen. Hier liegt die eigentliche Problematik unseres heutigen Urheberrechts; wie man also sieht, auf einem Gebiet, das man mit der Theorie vom Eigentum überhaupt nicht mehr erfassen kann. Das Druckerprivileg wurde erfunden, weil eine wirtschaftliche Notwendigkeit dazu zwang. Es ist billig, sich vom Standpunkt unserer heutigen Erkenntnis aus über das Privilegienwesen zu entrüsten. Vergessen wir jedoch nicht, daß es zu seiner Zeit niemanden gab, der es besser wußte, und daß das Privilegienwesen der Beginn unseres heutigen Urheberrechts war, den man einfach nicht wegdenken kann, ohne die heutigen Ergebnisse infrage zu stellen. Seit Pütters Idee vom geistigen Eigentum hat es Jahrzehnte gedauert, bis das Subjekt des Urheberrechts feststand. Heute ist das Urheberrecht wieder in Bewegung geraten über Trollers Frage nach dem Schuldner. Bei dieser Frage stehen wir an einem neuen Anfang. Es wird Jahrzehnte dauern, bis die Frage nach dem Schuldner genauso eindeutig beantwortet werden kann, wie heute die Frage nach dem Subjekt des Urheberrechts. Immerhin sind wir nicht der Ansicht, daß man die Gesetzgebungsarbeiten aufhalten sollte, bis Theorie und Praxis sich über diese Frage einig geworden sind. Die größten Unzeitgemäßeheiten sollten wir auf schnellstem Wege zu regulieren versuchen. Aber man verlange vom Gesetzgeber nicht, daß er heute ein Urheberrecht *aere perennius* schafft; denn in Bewegung bleiben wird das Urheberrecht noch lange.

Drei Schlußfolgerungen aus diesen Überlegungen dürften aber heute schon möglich sein:

1. Für endgültige Theorien ist unsere heutige Zeit überhaupt noch nicht reif.
2. Das Wesen des Urheberrechts wird man nicht mit Schablonen aus anderen Rechtsgebieten klären können.
3. Die Theorie des Urheberrechts muß aus seinem eigenen Sinn und Zweck entwickelt werden. Dabei werden eigentumsrechtliche, arbeitsrechtliche, wirtschaftsrechtliche, soziologische und öffentlich-rechtliche Elemente zu berücksichtigen sein.

II

Dr. Dr. Dr. Gustav Ermecke, Professor an der Erzbischöflichen philosophisch-theologischen Akademie in Paderborn, der zweite in dieser Schrift zu Wort kommende Autor, kommt zu seiner Forderung nach dem ewigen Urheberrecht über „*die Verantwortung von Staat und Gesellschaft für das geistige Schöpfungstum*“. Wir wollen es Ermecke danken, daß er — endlich einmal — das Urheberrecht unter den Gesichtspunkt der Verantwortung gestellt hat, der Verantwortung des Staates, der Verantwortung der Gesellschaft und der Verantwortung des Urhebers. Man hat aber manchmal den Eindruck, als sei diese Arbeit allzu sehr am grünen Tisch entstanden. Ist es wirklich so, daß der Autor ein ewiges Urheberrecht verdient, weil er Ewigkeitswerte schafft? Versuchen wir einmal die Realitäten zu sehen: Es gibt heute eine winzige Gruppe von Urhebern, die ohne Rücksicht auf die Verwertbarkeit schaffen und beim

Publikum ankommen. Es gibt eine kleine Gruppe von Urhebern, die ihre abseitige Individualität so in den Vordergrund stellen, daß sie beim Publikum keine Antenne finden. Wir pflegen heute höflich zu sagen: „Wir verstehen das noch nicht“; vielleicht ist hie und da tatsächlich auch noch ein Autor darunter, der seiner Zeit vorausseilt. Dann gibt es die überwiegende Mehrheit der Urheber, die wissen, was abgenommen wird, und danach schreiben. Wenn sie etwas können, kommen sie besser auf ihre Kosten als ein Minister. Wer die Wirtschaftslage dieser Gruppe von Urhebern verbessern will, komme uns nicht mit kultureller Verantwortung und Mozart im Armengrab. Wer die wirtschaftliche Lage der Nichtsköner verbessern will, soll die Autoren umschulen, aber stoße nicht das eherne Naturgesetz um, daß das Untüchtige untergehen soll. Wer jedoch für den geistigen Schöpfer etwas tun will, der ohne Rücksicht auf den Zeitgeschmack schafft, der tue etwas für den lebenden und kämpfe nicht für wirtschaftliche Vorteile des toten. Er wird bald merken, daß das Urheberrecht nicht der geeignete Ansatzpunkt ist; denn das Urheberrecht ist auch Wirtschaftsrecht, und *die Wirtschaft hat ihre natürlichen Gesetze, die man nicht auf den Kopf stellen kann, ohne das Werk als Wirtschaftsgut uninteressant zu machen.*

Ermeckes Aufsatz kommt bei der Diskussion um das ewige Urheberrecht aber noch eine besondere Bedeutung zu. Er macht deutlich, daß das Urheberrecht unter dem Aspekt des Eigentums nicht voll zu erfassen ist und daß auch arbeitsrechtliche, wirtschaftsrechtliche und soziologische Elemente nicht ausreichen; denn es geht hier auch um Kultur. Wehe aber dem Urheberrecht, in dem der Kulturgemeinschaft nur die Rolle eines Urheberrechtskonsumenten zugewiesen wird!

STANLEY GODMAN

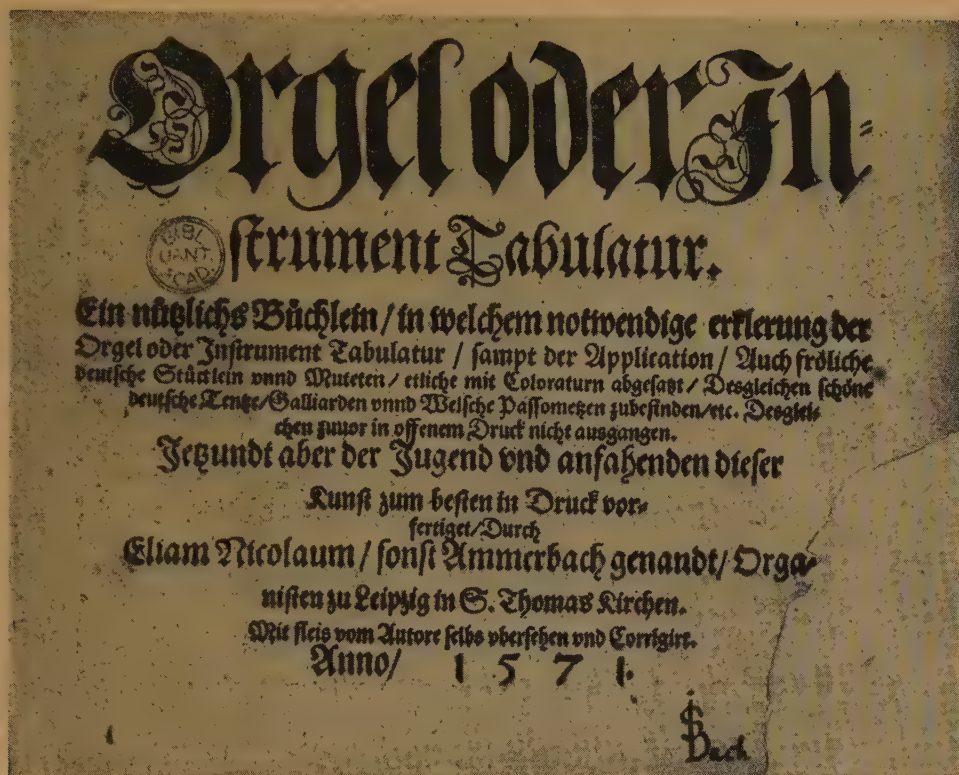
BACHS BIBLIOTHEK

Die noch vorhandenen Handexemplare

Es wird im allgemeinen angenommen, daß kein einziges Handexemplar aus Joh. Seb. Bachs Bibliothek auf uns gekommen sei. So schrieb beispielsweise Wilhelm Martin Luther 1951 in einem Bericht über die Bachausstellung Göttingen 1950: „Die Bücher (aus Bachs Bibliothek) sind durch das Los auf zehn Erben verteilt und in alle Winde zerstreut worden. Keines der Bachschen Handexemplare ist auf uns gekommen“¹. Hans Preuß hatte immerhin 1935 in seiner Schrift *Johann Sebastian Bach der Lutheraner* berichtet, es wären in Amerika „die bisher nicht erklärbaren drei Folianten von Calovs Schriften aus Bachs Bibliothek wieder aufgefunden worden — sie tragen seinen persönlichen Namenszug“. In seinem Buch *Bach and Handel* (Harvard, 1951) hat Prof. A. T. Davison auch kurz auf das noch vorhandene Bachsche Exemplar vom Gesangbuch der böhmischen Brüder (Ulm, 1538) hingewiesen, das sich jetzt in der Euing Sammlung zu Glasgow befindet. Prof. Davison befand sich allerdings im Irrtum, als er behauptete, das Exemplar trüge Bachs Namenszug. Es enthält aber tatsächlich eine Eintragung des Dr. Burney, die sicher verbürgt, daß das Exemplar aus Bachs Bibliothek stammte. Diese Eintragung lautet:

*“This book wch formerly appertained to
Sebastian Bach was given me at Hambro
by his son Charles Philip Emanuel, 1772.”*

¹ In: *Libri. International Library Review* I, Kopenhagen, 1951, S. 372.



Titelblatt von Ammerbachs „Orgel- oder Instrument-Tabulatur“ mit Besitzvermerk J. S. Bachs.

(Cambridge, University Library)

Als Dr. Burney nämlich 1772 in Hamburg C. Ph. Em. Bach einen Besuch abstattete, wurde ihm Verschiedenes aus Bachs Besitz zum Geschenk gemacht. Burney berichtete selbst darüber:

„He presented me with several of his own pieces and three or four curious ancient books and treatises on music out of his father's collection: promising at any distant time to furnish me with others, if I would only acquaint him by letter with my wants. Since that time Mr. Bach has obliged me with several of his own and his father's most curious compositions“².

Aus dem Briefwechsel Samuel Wesleys mit Benjamin Jacob³ wissen wir, daß zu diesen Schätzen auch ein Manuskript des ersten Teils des „Wohltemperierten Claviers“ gehörte, das Wesley aber als „miserably mangled and mutilated“ bezeichnete. Das Manuskript ist anscheinend verschollen. Aus dem Katalog der Versteigerung von Burneys Musikbibliothek im August 1814 erhellt, daß er außerdem noch ein Manuskript der Bachschen Inventionen sowie der, wie es im Katalog heißt, „Six Suites pour le clavecin“ besaß. Auch ein wohl auch von C. Ph. Em. Bach stammendes handschriftliches Exemplar vom Credo aus der h-moll-Messe

² The Present State of Germany II, S. 273.

³ Letters referring to the works of John Sebastian Bach, 1875, S. 3.

wird im Katalog verzeichnet; es wurde von T. Jones gekauft und 1826 bei der Versteigerung von dessen Bibliothek an einen uns leider nicht mehr bekannten Käufer verkauft.

Außer dem schon genannten noch vorhandenen Exemplar vom Gesangbuch der böhmischen Brüder, Ulm, 1538, aus Burneys Nachlaß ist auch noch vorhanden ein Exemplar von Ammerbachs *Orgel- oder Instrument-Tabulatur* (Leipzig, 1571), das Burney 1772 von C. Ph. Em. Bach geschenkt bekam. Dieses Exemplar enthält tatsächlich Bachs Namenszug auf dem Titelblatt. Es steht jetzt in der Cambrider Universitätsbibliothek. Es sind aber noch zwei Bachsche Exemplare der gleichen Ausgabe von Ammerbachs Werk vorhanden. Sie stehen jetzt in der Leipziger Stadtbibliothek und im Britischen Museum.

Zunächst ein Wort zum Bachschen Exemplar des Gesangbuchs der böhmischen Brüder. (*Ein hubsch new Gesangbuch*, Ulm, 1538.) Das Exemplar ist 1814 bei der Burney-Versteigerung durch Stafford Smith für 21 shillings gekauft worden. Später kam es in den Besitz des Geistlichen W. H. Havergal (Verfasser von *Old Church Psalmody*, 1847), der es dann der Euing Sammlung zu Glasgow vermachte. Havergal hat auf die Vorsetzblätter einiges zum Geschick des Exemplars geschrieben. Er erzählt, er habe es bei einer Deutschlandreise (er starb 1870, so muß die Reise vor 1870 stattgefunden haben) einem „Professor Kraft in Bonn“ gezeigt, der nicht nur „große Freude“ daran hatte, sondern Havergal versicherte, das Exemplar sei das einzige bekannte Exemplar der Ausgabe von 1538. Dies scheint auch zuzutreffen. Bach war also Besitzer der 1538er Ausgabe des ersten protestantischen Gesangbuchs, und sein Exemplar ist über C. Ph. Em. Bach und Dr. Burney schließlich in den Besitz der Euing Sammlung zu Glasgow gekommen.

*

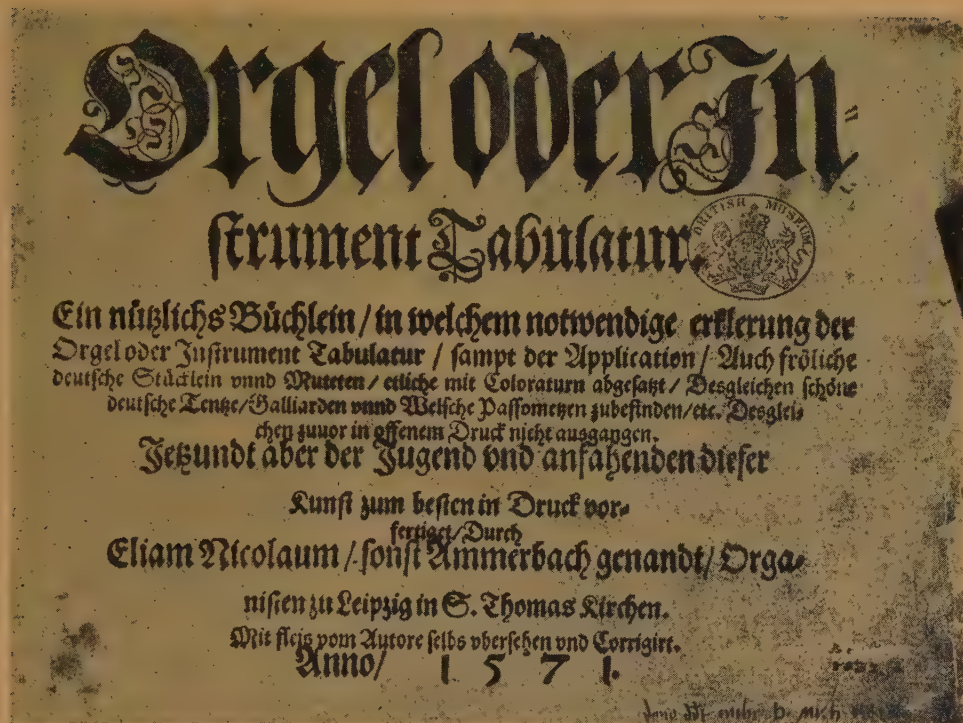
Das Exemplar von Ammerbachs *Orgel- oder Instrument-Tabulatur* aus Burneys Nachlaß (jetzt in Cambridge) enthält folgende Eintragung in Burneys Hand:

“This book wch formerly belonged to Sebastian Bach was a present from my honoured friend Mr. C. P. E. Bach, Musick director at Hambro, 1772. C. Burney.”

Das Exemplar wurde 1814 von J. B. Cramer gekauft, es ging dann über Edward Jones und einen nicht mehr identifizierbaren „Longman“ in den Besitz des Cambrider Universitätsprofessors und Geistlichen Robert Willis über, und bei dessen Tod wurde es 1870 von der Universitätsbibliothek in Cambridge erworben. Die Bachsignatur auf dem Titelblatt ist eigenartig: diese Form mit dem Anfangsmonogramm scheint sonst nicht vorzukommen. Darf man vielleicht daraus schließen, daß sie eine ganz frühe Form von Bachs Signatur darstelle? Daß er mit der deutschen Orgeltabulatur wohl vertraut war, weiß man, da er sie ja selbst gelegentlich vor allem zur Raumersparnis im *Orgelbüchlein* gebrauchte⁴. Er hat Ammerbachs Werk vielleicht auch zu Lehrzwecken verwertet. Jedenfalls steht fest, daß er sogar drei Exemplare der Ausgabe von 1571 besaß, von denen alle noch vorhanden sind.

Das zweite Exemplar aus seinem Besitz steht jetzt in der Leipziger Stadtbibliothek. Es gehört zum alten Bestand der Becker-Stiftung vom Jahre 1856. Man findet das Titelblatt mit der Signatur C. F. Beckers nebst dem Datum „1842“ bei Kinsky, *Geschichte der Musik in Bildern*, wiedergegeben (S. 77). Auf dem letzten Deckblatt steht folgende Bemerkung, wahrscheinlich von der Hand eines späteren Leipziger Bibliothekars:

⁴ Vgl. Bachgesellschaft Bd. 44, Blatt 9 wo das Choralvorspiel „Der Tag der ist so freudenreich“ mit den letzten vier Takten in deutscher Tabulatur im Faksimile wiedergegeben wird.



Titelblatt von Ammerbachs „Orgel- oder Instrument-Tabulatur“ aus Bachs Besitz.

(British Museum London)

„Dieses Buch ist einst im Besitze Joh. Seb. Bachs gewesen. Bach hatte seinen Namen auf dem Vorsetzblatt des Buchbinders rechts unten in die Ecke eingeschrieben; diese Ecke hat nach 1870 jemand ausgeschnitten, später hat jemand das ganze Vorsetzblatt herausgerissen. Die Sachbeschädiger konnten nicht bestimmt ermittelt werden“⁵.

Das dritte Exemplar der Ammerbachschen Tabulatur (jetzt im Britischen Museum) stammt auch von C. F. Becker und trägt den Namenszug von J. S. Bach, allerdings auch in einer eigenartigen Form. Daß Becker jedenfalls ein Exemplar von Ammerbach aus Bachs Sammlung besaß, wissen wir aus seiner *Systematisch-chronologischen Darstellung der musikalischen Literatur* (1836). Auch Spitta hat darauf verwiesen (II, S. 745). Allgemein bekannt war aber bisher wohl nicht, daß er ein weiteres Exemplar aus Bachs Besitz erwarb, das er mit dem Datum „1832“ versehen und dem Stargardt-Antiquariat in Berlin verkaufte, von dem es am 2. Juli 1853 vom Britischen Museum gekauft wurde⁶. Angesichts des von Becker eingetragenen Datums „1832“ dürfte es sich hier doch vielleicht um das Exemplar handeln, das er 1836 anführte, da das Exemplar, das er 1856 der Leipziger Stadtbibliothek stiftete, erst das Datum „1842“ trägt. Auf dem Vorsetzblatt des sich jetzt im Britischen Museum befindenden Exemplars steht die Eintragung:

constat: 1 Louisdor, in gold (?), J. Seb. Bach Isen.

⁵ Die Mitteilung verdanke ich Herrn Prof. Dr. Werner Neumann vom Bach-Archiv, Leipzig, dem ich auch an dieser Stelle herzlich danke. Zur Becker-Stiftung vgl. *MUSICA*, 1955, Heft 12, S. 634.



Vorsetzblatt aus Ammerbachs Tabulatur mit Besitzvermerk J. S. Bachs. (British Museum London)

Ob das Wort nach dem Louisdor „geld“ oder wohl „gold“ oder sonst ähnliches heißt, ist schwer auszumachen. Jedenfalls handelt es sich hier offenbar um den Preis, den Bach für das Exemplar zahlte. Zu Bachs Zeit hatte der Louisdor den Wert von 5 Thalern. Bei der Wertbestimmung von Bachs Bibliothek, die nach seinem Tode vorgenommen wurde, ist übrigens nur die siebenbändige Ausgabe von Luthers Werken (1539) so hoch gewertet worden (5 Thaler). 1 Louisdor war auch der für die erste Ausgabe von Bachs *Kunst der Fuge* geforderte Preis⁷.

Eigenartig an der Eintragung auf dem Vorsetzblatt dieses Exemplars ist vor allem der Zusatz: „Isen“ nach dem Namen J. Seb. Bachs. „Isen“ ist eine Abkürzung vom lateinischen „Isenacensis“ (aus Eisenach). Soweit ich feststellen konnte, liegt kein anderer Fall vor, wo Bach seiner Signatur diesen Hinweis auf seinen Geburtsort hinzugefügt hat. (Bei dem vermutlich für Balthasar Schmidt komponierten Kanon [BWV 1078] hat er allerdings in der Unterschrift in den Worten:

„verum amlcum Tuum“

auf Eisenach hingewiesen, indem, nach Spitta, die großen Buchstaben I T eine Abkürzung von „Isenaco—Turingam“, also „aus Eisenach in Thüringen“, darstellen). — Auf dem Titelblatt des Exemplars steht noch klar zu lesen der allerdings halbausradierte Namenszug C. F. Beckers mit dem Datum „1832“ und weiter unten steht in einer einfachen, humanistisch anmutenden Hand geschrieben folgende Eintragung:

*dono ddt mihi D. Mich. Wirth
Lipsiae*

Wer dieser D. Wirth sei, habe ich leider nicht herausgefunden. Er hat das Exemplar offenbar dem Unbekannten geschenkt, der das Exemplar sicherlich vor Bach besessen hat. Auf dem Vorsetzblatt sind einige handgeschriebene Zeilen leider fast völlig ausradiert worden. Sie sind anscheinend in der Hand C. F. Beckers geschrieben und wohl zur gleichen Zeit ausradiert worden, wo Beckers Namenszug auf dem Titelblatt auch halb ausradiert wurde.

*

Elias Nikolaus Ammerbach, von dessen *Orgel- oder Instrument-Tabulatur* 1571 Joh. Seb. Bach also nachweislich drei Exemplare besessen hat, war 1560 — 1595 Organist an der Leipziger Thomaskirche und damit ohnehin eine historisch bedeutsame Gestalt für Sebastian Bach. Zur Bedeutung und zum Inhalt seiner beiden Tabulaturbücher (1571, 1575) findet man Aufschlüsse vor allem bei Marpur⁸, Ritter⁹, Kinkeldey¹⁰, Frotscher¹¹ und Oberborbeck¹². Für

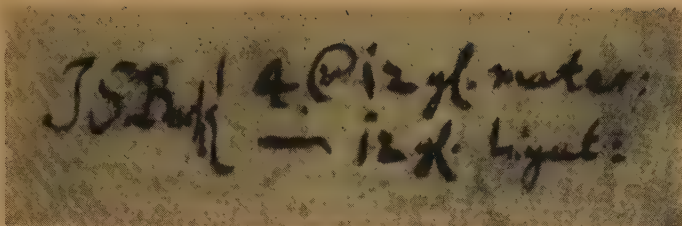
⁶ Diese Auskunft verdanke ich Mr. Hyatt King.

⁷ Vgl. Johann Mattheson, *Philologisches Tresespiel*, 1752, S. 98.

⁸ *Kritische Briefe über die Tonkunst* II, 1763, S. 196 ff.

⁹ *Zur Geschichte des Orgelspiels* I, 1884, S. 113 ff.

Besitzvermerk J. S. Bachs in
einem Exemplar von J. J. Fux'
Gradus ad Parnassum (Staats-
und Universitäts-Bibliothek
Hamburg)



den Bachforscher dürfte vor allem der vierstimmige Satz zu dem Choral „Wenn wir in höchsten Nöthen sind“ von Joh. Baptista von Interesse sein, und zwar nicht allein deswegen, weil Bach selbst diesem Choral so anhänglich war, sondern weil diese Weise zu diesem Text sonst erst bei Eler: *„Cantica sacra“* 1588 im Druck erschienen ist¹³. Marpurg hat den Baptistaschen Satz aus Ammerbachs Tabulatur 1763 in Notenschrift übertragen¹⁴ und nach ihm auch Ritter¹⁵. Die Passamezzi aus Ammerbachs Sammlung sind 1928 durch H. Halbig¹⁶ und 1954 durch F. Grubb¹⁷ übertragen worden. C. F. Becker hat 1840 in *Die Hausmusik in Deutschland* zwei deutsche Tänze sowie das Hofhaimersche Lied „Herzliebste Bild“ übertragen. Otto Kinkeldey hat 1910 in seinem Buch *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts* die Ammerbachsche Bearbeitung von Lassos *„Susanne un jour“* übertragen und sie mit A. Gabriels Bearbeitung des gleichen Liedes verglichen. Schließlich sei noch darauf aufmerksam gemacht, daß eine Ausgabe des gesamten Tabulaturwerkes von 1571 durch Herrn B. Freudenberger in Karlsruhe vorbereitet wird.

*

Nach Abschluß des Manuskriptes hat mich Dr. Alfred Dürr, Göttingen, freundlichst darauf aufmerksam gemacht, daß sich in der Chrysander-Bibliothek (Staats- und Universitäts-Bibliothek Hamburg) das Exemplar von Fux, *Gradus ad Parnassum* aus J. S. Bachs Besitz befindet. Ich verdanke Herrn Bibliotheksrat Dr. K. Richter die Auskunft, daß J. S. Bachs Namen mit einer Preisangabe auf dem Innendeckel des Exemplars steht, die so lautet:

„J. S. Bach (4C 12 g. mater:
(— 12 g. Ligat:“

Diese Angabe darf wohl so gedeutet werden, daß der Käufer J. S. Bach das Buch für 4 Taler Courant und 12 Groschen erworben und 12 Groschen für den Einband (Schweinsleder in 2^o) ausgegeben hat. Auf dem Vorsetzblatt desselben Blattes steht eine Eintragung von Chrysander die so lautet:

„Ist von mir in Hamburg gekauft und stammt wahrscheinlich aus C. Ph. Em. Bachs Nachlaß, in dessen Besitz das Buch von Joh. Seb. Bach übergegangen sein mag, worauf die hs. Notiz in der r. unteren Ecke des Deckels hindeutet.“

¹⁰ *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, 1910, S. 120 u. 184.

¹¹ *Geschichte des Orgelspiels I*, 1935, S. 143 ff.

¹² Vorwort zu *Zwei vierstimmige Passamezzi aus Elias Nikolaus Ammerbachs „Orgel- oder Instrument-Tabulatur“ (1571)*, Hermann Moock Verlag, Celle, 1954 (*Zeitschrift für Spielmusik*, 192. Heft).

¹³ Vgl. Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder I*, 1889, S. 394.

¹⁴ a. a. O., S. 208.

¹⁵ a. a. O., S. 103.

¹⁶ In *Klaviertänze des 16. Jahrhunderts*, Edition Cotta, Nr. 924.

¹⁷ In *Zwei vierstimmige Passamezzi* . . . siehe oben Anm. 12.

IM ZEICHEN MOZARTS

Zwei Urtexte

W. A. Mozart, *Andante der Urfassung der 1. Pariser Symphonie* (K. V. 297), erste Partiturausgabe.

W. A. Mozart, *Sechs deutsche Tänze für Klavier*, Urtextausgabe.

Beide herausgegeben von E. H. Mueller von Asow, im Verlag Ludwig Doblinger, Wien—Wiesbaden.

Bei dem ersten dieser zwei Mozartschen Werke handelt es sich um die erste der zwei Fassungen des Mittelsatzes der ersten Pariser Symphonie des Meisters. Mozart hat die Symphonie Anfang Juni 1778 auf Wunsch des Pariser Orchesterdirektors Le Gros verfaßt. Das Werk erhielt zwar viel Beifall, doch war Le Gros damit unzufrieden. Wie er sich gegen den Tondichter selbst äußerte, sei zuviel Modulation darin, und das ganze Stück zu lang. Obgleich Mozart selber der gegenteiligen Ansicht war, schrieb er, um Le Gros zu befriedigen, anstelle des Andante ein neues Andantino. „Jedes in seiner Art ist recht“, berichtete er am 9. Juli an Vater Leopold, „denn es hat jedes einen andern Caractère“. Heute vermag man Le Gros' Einwände gegen den G-dur-Satz nicht recht zu verstehen; denn er ist für unsere Begriffe weder zu lang noch modulatorisch überladen, wendet sich vielmehr auf ganz einfachen Wegen einmal lediglich zur Dominante (D-dur), dann — in der zweiten Klausel — zur Subdominantparallele (a-moll), um nach bloß vier Takten wieder zur Tonika zurückzukehren und darin noch volle 28 Takte zu verweilen. Auch im Hinblick auf die Entstehungszeit des Werkes ist eine derartige Tonartenfolge als ein sehr bescheidener Modulationsvorgang zu bezeichnen. Bisher war nur die zweite Fassung des Satzes — Andantino — in Partiturform gedruckt; lediglich diese Neufassung ist s. Z. auch in die Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel aufgenommen worden. Der Herausgeber hat diesen ersten Partiturdruk nach der ersten Stimmenausgabe des Satzes sorgfältig besorgt. Beim Durchlesen der Partitur ist dem Referenten nur ein Stichfehler aufgefallen: Im 10. Takte muß es in der 1. Violine cis statt c heißen.

Die gleichfalls von Mueller von Asow bewerkstelligte Ausgabe von Mozarts „Sechs deutschen Tänzen“ für Klavier zweihändig vom Jahre 1787 stellt ihrerseits keine Erstausgabe im eigentlichen

Sinne des Wortes dar, sondern nur einen vollständigen Urtextdruck; denn infolge davon, daß dem wirklichen Erstdruck, der um 1790 bei Artaria & Co. in Wien erschienen ist, nicht die Urschrift des Meisters zugrunde gelegen hat, ist sie etwas unvollständig. Daher erweist sich der vorliegende Neudruck, vom fachlichen Standpunkt aus gesehen, nicht nur als erwünscht, sondern als notwendig. (Gegenwärtig ist die Urschrift in amerikanischem Privatbesitz.) Wie ein kurzer Einblick lehrt, handelt es sich bei dieser Gelegenheitsmusik — ihre Orchesterfassung wurde wahrscheinlich für einen Ball im Hause des Grafen Johann Pachta verfaßt — nicht um außerordentliche, sondern nur amüsante Stücke. Eine merkwürdige Beobachtung: Obgleich nur das Trio des fünften der sechs Tänze in Moll steht, sind alle sechs mit der Bemerkung „Minore“ versehen. Stammen die fünf falschen Angaben wirklich von Mozarts Hand? Oder wie verhält es sich mit diesen zweifelhaften Angaben sonst?

Schließlich noch eine Verbesserung zu der folgenden Stelle des fünften Tanzes: Im 26. Takt darf die Viertelnote der Begleitung nicht, wie der Herausgeber angibt, cis gelesen werden, sondern c; denn sie bildet einen Bestandteil des Orgelpunktes, der sich über 8 Takte erstreckt. Es handelt sich also im 26. Takte wie im 25. Takte um c, und dasselbe gilt für den ihm entsprechenden 31. Takt. Der Herausgeber hat die beiden Ausgaben mit fachlichen historischen Einführungen versehen.

Max Unger

Mancherlei Aspekte

Ein etwas später Beitrag zum Mozart-Jahr: 18 Aufsätze von Musikwissenschaftlern und Schriftstellern zum Thema Mozart. (*Mozart. Aspekte*. Herausgegeben von Paul Schaller und Hans Kühner. Walter-Verlag Olten und Freiburg im Breisgau.) Kann man denn dazu noch etwas Neues, Wesentliches, Aufsehererregendes sagen? Den beiden Herausgebern schien es um Sensationen nicht gegangen zu sein, vielmehr darum, das unerschöpfliche, rätselhafte Phänomen Mozart von möglichst vielen Aspekten zu beleuchten. Eine Einheit, ein Mozart-Bild aus einem Guß, ja auch nur ein gemeinsamer Nenner, außer dem der gemeinsamen Bewunderung und Devotion, ist natürlich nicht zu erzielen, wo 18 verschiedene Temperamente und verschiedenwertige Federn am Werke sind, auch wenn Bernhard Paumgart-

ners repräsentativer Essay, der an der Spitze des Buches steht, in seiner nirgends anstoßenden Konzilianz gewissermaßen die Funktion eines Leitartikels ausübt.

Mehr riskiert da schon *Heinrich Eduard Jacob*, wenn er (ganz im Sinne seiner Mozart-Biographie) bei der Untersuchung von des Meisters Europäertum Mozart tollkühn drittelt: in einen Ditteldeutschen, einen Dittelitaliener und einen Dittelfranzosen. Da somit der Österreicher Mozart, der bei Paumgartner wiederum gänzlich den Deutschen zu unterschlagen hat, bei Jacob zu kurz kommt, schlagen wir, seinen arithmetischen Spielereien folgend, die Verminderung des französischen Mozart-Sektors auf zehn Prozent vor — zugunsten des österreichischen. Leben und Charakter beleuchtet *Walter Fabian*, die Geschichte seines Nachruhms *Alfred Orel*, sein Weiterleben in der Dichtung *Josef Mühlberger*. In metaphysische Bezirke führen *Horst Goerges* (Mozart und

das Phänomen des Todes) und *Hans Kühner* (Das Universum der Liebe in Mozarts Meisteroper). Auf dem festen Boden nüchterner Forschung und Werk Tatsachen bleiben die Autoren, die sich an die Noten halten: *C. Robbins Landon* untersucht die Symphonien, *Alfred Orel* die Konzerte, *Walter Georgii* die Klaviermusik, *Albrecht Roeseler* die Kammermusik, *Paul Netti* Tanz und Tanzmusik und Lied (ein kleiner Irrtum: „Auch kleine Dinge können uns entzücken“ ist nicht von Mörike, sondern von Paul Heyse), *Rudolf Elvers* Mozarts Polyphonie, *Johann Baptist Hilber* die Kirchenmusik, *Wilhelm Kurthen* das „Ave verum“, *Hans Urs von Balthasar* das „Abschieds-Terzett“, *Irma Voser-Hoesli* schließlich den einzigartigen Briefstil Mozarts. In diesen im ganzen mehr unterrichtenden, oft überraschende Perspektiven aufstoßenden Werk-Aspekten liegt, auch wenn die Feder zuweilen etwas zähflüssig fortschreitet, das Schwergewicht des Buches. *Kurt Honolka*

MUSICA-BERICHT

EREIGNISREICHE FESTWOCHEN

Berlin

„König Hirsch“

Die Uraufführung der neuen Oper von *Hans Werner Henze* bildete unstreitig einen Mittelpunkt der diesjährigen künstlerischen Ereignisse. Schon vor Beginn der Proben hatte man eifrig diskutiert, und die musikalische Welt war gespannt, wie die Uraufführung verlaufen würde. Bereits beim ersten Aktschluß traten wohlorganisierte Gegner auf den Plan, und am Schluß entbrannte ein heftiger Kampf der Pfeifer und Buhrufer gegen die beifallklatschenden Besucher des Opernhauses — ein Kampf übrigens, der sich nicht gegen die darstellenden Künstler, sondern eindeutig gegen die Autoren wendete. Überraschend kamen die Mißfallensäußerungen hauptsächlich deshalb, weil es sich beim „König Hirsch“ keineswegs um ein revolutionäres Werk handelt, sondern eher um ein Werk, das an bestimmte Traditionen anzuknüpfen bestrebt ist. Dies zeigt bereits die Wahl des Stoffes, eines Märchens von Gozzi, das *Heinz von Cramer* frei für unsere Zeit nachgestaltet hat. *Cramer* freilich ist mehr Journalist als Dichter, und so hat das Textbuch mancherlei Mängel, die sich nicht ohne weiteres beheben lassen. Zudem können auch die zahlreichen (allerdings nicht vermeidbaren) Striche für die

Gesamtanlage des Werkes nicht eben förderlich gewesen sein.

Henze hat in seinen letzten italienischen Jahren viel gelernt und seiner Palette ganz eigentümliche Farben hinzugewonnen: gewissermaßen eine neue Kantabilität, die besonders auch in der Behandlung der Singstimme bemerkbar wird, und überhaupt eine klangliche Verfeinerung, die häufig der Instrumentierung gute Dienste tut. Seine Sicherheit, über größere Flächen zu disponieren, ist ebenfalls beträchtlich gewachsen: darin wirkt besonders der erste Akt höchst gelungen. Daß Henze die traditionellen Stillinien innerhalb der Oper — etwa die von Debussy oder von Richard Strauß kommenden — kennt und achtet, ist im „König Hirsch“ nicht zu überhören; trotzdem geht er in der Harmonik sehr persönliche Wege. Zwar ist seine Schöpfung noch nicht überall frei von gewissen Manierismen, doch ist sie ein wichtiger Markstein für die Entwicklung der zeitgenössischen Oper. Einige Strecken dieser Partitur kann man dem bedeutsamsten Musikgut unserer Tage zurechnen.

Die Aufführung der Städtischen Oper war, unter der überlegenen Leitung *Hermann Scherchens*, im ganzen vorzüglich; Regie führte der vom Schauspiel kommende *Leonard Steckel*: sehr beweglich,

doch nicht immer klar genug. Jean Pierre Ponnelle hatte zauberhafte Bilder entworfen. Wenn man bedenkt, welch riesigen Schwierigkeiten sich die Sänger zunächst gegenübersehen, so standen alle gesanglichen Leistungen auf gutem Niveau. Wenigstens seien die Protagonisten lobend erwähnt: Sandor Konya (König), Helga Pilarczyk (Mädchen), Tomislav Neralic (Statthalter), Nora Jungwirt (Scollatella), Helmut Krebs (Checco) und Martin Vantin (Coltellino) — sowie der beschwingte Papagei der Tänzerin Friedel Herfurth und die komisch gemeinte Gruppe der sechs Erfinder (Rolf Böttcher, Theo Altmeyer, Leopold Clam, Anton Metternich, Hans Pick und Roland-Dietrich Kunz). Die Einstudierung der Chöre lag bei Hermann Lüddecke in den denkbar besten Händen.

Ballett

Boris Blacher hat sein „Othello“-Ballett bekanntlich für die Wiener Staatsoper auf ein Libretto der dortigen Ballettmeisterin Erika Hanka geschrieben. Für die Berliner Aufführung schuf Tatjana Gsovsky eine Choreographie, die von den Hankaschen Ideen in vielen Punkten entscheidend abweicht und dennoch eine überzeugende Lösung bietet. Tatjana Gsovsky geht von jenem Tuch aus, das in diesem Drama eine so verhängnisvolle Rolle spielt, und entwickelt die Handlung zwar in der Ebene des Realen, ohne aber auf visionäre Einblendungen zu verzichten. Allerdings werden hier die Orchesterrituale ohne jede tänzerische Ausdeutung belassen. Von der Choreographie Tatjana Gsovskys, die von Jean Pierre Ponnelle hervorragend unterstützt wird, bleiben viele Momente in der Nacherinnerung unvergessen. Für die Verwirklichung ihrer Ideen standen ihr im Ballett der Städtischen Oper so gute Tänzer zur Verfügung wie Lilo Herbeth, Tana Herzberg, Erwin Bredow, Wolfgang Leistner und Michael Egner. Für Gisela Deege und Gert Reinholm dürften Desdemona und Othello Höhepunkte ihrer bisherigen künstlerischen Laufbahn darstellen; sie beide tragen zum unbestrittenen Erfolge dieses Ballettabends (der mit dem zweiten Akt von Tschairowskys „Schwanensee“ konventionell eingeleitet wurde) Wesentliches bei. Die äußerst sparsame, auf den ersten Blick beinahe unselbständig anmutende Musik von Boris Blacher ist dennoch ein entscheidender Faktor; sie erst verleiht der Szene, dank ihrer ebenso interessanten wie überzeugenden Formulierung

gen, dank ihrer klanglichen Phantasie, den Halt. Artur Rothers nachwandlerische Sicherheit in der Beherrschung schwieriger Partituren kam dieser Aufführung sehr zugute.

Neben dem Tanzabend in der Städtischen Oper hatte Tatjana Gsovsky auch diesmal wieder einen eigenen Abend mit ihrem Berliner Ballett „auf die Beine gestellt“, übrigens einen Abend mit zwei Uraufführungen. Das Programm begann im klassischen Stil mit einem choreographischen Versuch über Robert Schumanns „Sinfonische Etüden“, der an sich geglückt war, ohne jedoch beim Publikum sonderlichen Anklang zu finden. Dann folgte als erste der Uraufführungen „Das Tor (Episode in Troja)“ mit der Musik von Heinz Friedrich Hartig. Diese Episode kreist eigentlich nur um die Figuren von Helena, Cassandra und Paris und sucht in einigen wenigen lapidaren Bildern den gesamten Handlungsablauf um Trojas Fall zusammenzuraffen. Hier zeigten Ulla Paulson (Helena), Janet Sassoon (Cassandra) und Pepe Urbani (Paris) ein sehr differenziertes Können. Neben diese drei Solisten tritt noch die nach dem Prinzip des griechischen Chores gestaltete Tanzgruppe, die nacheinander eindrucksvoll das Meer, das Tor, das Trojanische Pferd sowie den Krieg darzustellen hat. Die ebenso modern wie persönlich gehaltene Ausstattung des Hannoveraner Bühnenbildners Rudolf Schulz kam der Darbietung sehr zugute.

Die zweite Uraufführung heißt „Fleurenville“ mit der Musik von Giselher Klebe. Hier gilt die tänzerische Bemühung einem Stoff, der nicht nur den Umschlag von Frieden zu Krieg zu geben, sondern auch Traumbild und Wirklichkeit zu vermischen, ja sogar bis in den Zustand des Wahnsinns zu steigern trachtet. Da muß Ausdruckhaftes stark durchdringen; und hatten schon im einleitenden Divertissement Irene Skorik und Gert Reinholm den nachhaltigsten Eindruck hinterlassen, so konnten jetzt in „Fleurenville“ die beiden nochmals ihre seltenen Fähigkeiten beweisen. Mit wunderbarer Kunst führten sie die Aktion selbst über die bedenklichen Stellen hinweg.

Hartigs und Klebes Partituren sind Gebrauchsmusiken im besten Sinne; sie haben nicht den Ehrgeiz, sich von ihren Vorlagen lösen und selbständig werden zu wollen. Aber so sparsam sie auch anmuten, dienen sie doch, beinahe zu bescheiden im Hintergrunde verharrend, dem tänzerischen Werke. Hartigs Musik ist prägnant und



Hans Werner Henze: „König Hirsch“ in der Uraufführung der Städtischen Oper Berlin. Foto: Willot, Berlin

bewußt trocken gehalten, während Klebe mitunter eine stärkere Farbigkeit und Mannigfaltigkeit des klanglichen Elementes bevorzugt. Um die musikalische Leitung und Ausdeutung der gar nicht leicht zu realisierenden Partituren machte sich Reinhard Peters, um die Wiedergabe der Klaviersoli Horst Göbel verdient.

Neben so gewichtige Eigenproduktionen traten die der Spanier und Amerikaner. Madrid schickte das Ballett *Español Ximenez-Vargas*, das uns einen höchst lebendigen Begriff von der dortigen Tanzkunst vermittelte und natürlich das Volkstanzmäßige keineswegs vernachlässigte. Da kamen nicht nur Spanien selbst, sondern auch einige südamerikanische Länder zu Worte; das Ganze eine bunte Palette, die viel Wohlgefallen erregte. Das *New York City Ballet* war nun schon zum zweiten Male bei uns zu Gast, und wiederum bewies diese berühmte Truppe, daß sie auf der Welt kaum ihresgleichen hat. Sie bewies zudem, daß das klassische Ballett auch heute noch ungeahnte Möglichkeiten in sich birgt und zahlloser Abwandlungen fähig ist, wenn sich nur schöpferische Menschen (wie hier die Choreographen *George Balanchine* und *Jerome Robbins*) seiner

annehmen. Dieser erfreulich hohe Standard sollte für die deutschen Tänzer und Tanzgruppen ein Ansporn zu weiterer Vervollkommenung sein.

Orchesterkonzerte und Choraufführungen

„*Bandhetto musicale*“ nennt *Richard Mohaupt* eine Komposition für 12 Soloinstrumente und Orchester, mit der er schon diesem Titel nach an die Epoche *Johann Hermann Scheins* anknüpfen möchte. Aber er nutzt nicht einmal alle die Möglichkeiten, die an sich in jener Besetzung lägen, und darüber hinaus befolgt er hinsichtlich der Anlage keineswegs das Gesetz der Klarheit. So verpuffen selbst die komplizierteren Satzbildungen, und die spielerische Grundhaltung wirkt nicht mehr natürlich, sondern eher gewollt und stellenweise fast verkrampft. Trotz guter Darbietung durch die Philharmoniker (unter der Leitung von *Wolfgang Sawallisch*) konnte es *Mohaupt's* Opus bei der Uraufführung begreiflicherweise nur zu einem Achtungserfolg bringen.

Der *Strawinsky-Abend* wurde eine bewegende Ehrung für den großen Musiker *Strawinsky*. In diesem Konzert, das vom Sender Freies Berlin veranstaltet und vom Radio-Symphonie-Orche-

ster ausgeführt wurde, konnte man nicht bloß den Komponisten bewundern, sondern außerdem noch den nach wie vor höchst elastischen Dirigenten Strawinsky. Für seine Vortragsfolge wählte er vier Schöpfungen seiner amerikanischen Jahre zwischen 1940 und 1945; die Symphonie in C, die *Scènes de Ballet*, die Ode für Orchester und die *Symphony in three movements*. Alle diese Werke sind sich in der geistigen Grundhaltung zwar verwandt, spiegeln aber innerhalb dieses Bereiches recht verschiedenartige Formungen und Lösungen wider. Die Berliner Musikfreunde feierten den Meister enthusiastisch.

Die beiden repräsentativen Konzerte der Philharmoniker (Karajan; Solist Anda) und des Radio-Symphonie-Orchesters (Fricsay; Solist Schneiderhan) galten diesmal ausschließlich Brahms bzw. Beethoven. Innerhalb der Moderne hatte der brasilianische Dirigent Eleazar de Carvalho in seinem Abend mit den Philharmonikern ein recht buntes Programm zusammengestellt. Der erste Teil seines Konzertes war Schöpfungen von Ernst Krenek und Alban Berg gewidmet. Bergs Konzertarie „Der Wein“, auf drei Gedichte von Charles Baudelaire für eine Singstimme und Orchester gesetzt, ist ein ebenso satztechnisch kompliziertes wie reich instrumentiertes Werk einer Meisterschaft, deren innere Werte sich freilich nicht leicht in Klang umsetzen lassen (des Soloparts nahm sich Elfride Trötschel mit bemerkenswerter Intelligenz und gutem Gelingen an). Ernst Kreneks fünfsätzige, 1952 konzipierte „Sinfonietta für Streicher“, die ihren Namen „Die Brasilianische“ nur aus äußeren Gründen führt, gehört zu jenen zwölftönigen Kompositionen, in denen mit dem Prinzip der Reihentechnik nahezu souverän geschaltet wird: eine durchaus ernsthafte Aussage auf knappstem Raum, in der keine Note zuviel ist und deren Inhalt im langsamen Satz (*Andante sostenuto*) am bedeutsamsten ausschwingt. Daß ein so streng geformtes Werk beim Publikum keine rechte Resonanz fand, liegt auf der Hand; insofern mußte der zweite Teil des Abends vieles wieder wettmachen. Schon bei *Manuel de Fallas* Ballettmusik „*El amor brujo*“, die in unseren Konzertsälen allzu selten auftaucht, gingen die Wogen des Beifalls naturgemäß hoch; doch auch diese Wirkung wußte Carvalho durch seine Schlußnummer noch zu überbieten, nämlich durch den Choros Nr. 10 für

großes Orchester und gemischten Chor von seinem Landsmann Heitor Villa-Lobos, ein Effektstück ersten Ranges, das man am ehesten etwa mit Ravels „*Bolero*“ vergleichen könnte. Er bedient sich hier sozusagen einer kunstvollen Primitivität, die mit der Zeit fast sämtliche Bedenken des Hörers hinwegzuschwemmen imstande ist. Carvalho und die Philharmoniker bereiteten im Verein mit den vorzüglichen Vokalisten des St. Hedwigs-Kathedralkhors dem Werke eine glänzende und stürmisch akklamierte Aufnahme. Die beiden Chorkonzerte des Festivals galten zwei so verschiedengearteten Schöpfungen, wie es Bachs h-moll-Messe und Elgars „*Traum des Gerontius*“ sind. Elgars späromantisches Oratorium erfreut sich in England einer uneingeschränkten Verehrung. Die innere Anteilnahme, mit der die irische Chorgemeinschaft „*Our Lady's Choral Society*“ (Dublin) sang, übertrug sich bald auf das deutsche Publikum (Musikalische Leitung der Berliner Philharmoniker: Herbert Bardgett; Solisten: Constance Shacklock, Ronald Dowd, Marian Nowakowski).

Kammerorchester- und Solistenabende

Neben dem Hans von Benda unterstehenden Berliner Kammerorchester hörten wir das aus Neapel kommende Orchester „Alessandro Scarlatti“, das erstmalig bei uns zu Gast war und mit heimischen Kompositionen des 18. Jahrhunderts (Scarlatti, Marcello, Leo, Sacchini, Boccherini, Cimarosa) glänzte (sein Dirigent Franco Caracciolo). Hier haben sich lauter hervorragende Einzelspieler zu einem Ensemble zusammengefügt, das in vollkommener Harmonie miteinander musiziert und stets die Schlichtheit der Kammerbesetzung bewahrt.

Die drei Solistenkonzerte waren illustren Namen der reproduzierenden Kunst vorbehalten. Wilhelm Kempff steuerte, gleichsam noch als Nachfeier, jedoch nicht ohne Eigenwilligkeiten, einen lediglich Robert Schumann gewidmeten Abend bei. Der weltberühmte Gitarrist Andrés Segovia gab, nach langen Jahrzehnten der Abwesenheit, wieder einmal bedeutsame Proben seiner Kunst. Die Krone aber gebührte, nach Meinung aller Zuhörer, der stimmungsvollen Veranstaltung in der Eichengalerie des Charlottenburger Schlosses, in der Peter Pears, dem Benjamin Britten am

Klavier kongenial assistierte, in künstlerischer Vollkommenheit Gesänge von Dowland, Purcell, Schubert und Britten sowie englische Volkslieder zum Vortrag brachte. *Werner Bollert*

DAS 19. INTERNATIONALE MUSIKFEST

Venedig

Es waren eigentlich nur zwei Ereignisse, welche das heurige Musikfest an der Lagune besuchenswert machten: das geistliche Konzert in der Markuskirche mit den Urwiedergaben zweier Werke von Strawinsky (Musica, Heft 10, S. 683) und ein Abend im Fenice-Theater, der dem Gedächtnis Arnold Schönbergs und Richard Strauß' gewidmet war, wobei Mitropoulos das Wiener Philharmonische Orchester dirigierte. Leider ist zu sagen, daß der künstlerische Ertrag der weiteren Abende nicht eben beträchtlich war. Von einer schwachen folkloristischen Patina war die im ersten Symphoniekonzert vorgeführte viersätzigige *Suite* für Geige und Orchester von *Bohuslav Martinu* überzogen, dessen Herkunft aus der sang- und klangreichen Tschechoslowakei bald zu erraten war. Ihr zweiter Satz, eine kurze „Aria“, bewies, daß gerade ein in der Scholle der Väter verwurzelter zeitgenössischer Komponist auch empfindungsreiche Musik zu schaffen vermag. Der Einzelstimme nahm sich mit inniger Einfühlung und unfehlbarer Technik Blaise Calame an. Auch in ein Konzert für Mundharmonika und Orchester von dem gebürtigen Russen *Alexander Tscherepnin* waren leise folkloristische Töne verwoben. Dem Werke waren, schon wegen der akkordischen Beschränktheit der Mundharmonika, vor allem melodische Aufgaben gestellt. Schade, daß es wegen der sehr breiten Auswalgung seines thematischen Stoffes Längen aufwies. Ein großer Teil des starken Beifalls kam zweifellos auf das Konto seines virtuellen Dolmetschs John Sebastian. Ein viersätziges *Divertimento* für Streichorchester ließ der junge Römer *Olivio di Domenico*, ein Schüler Pizzettis, zur Diskussion stellen. Es ist in eine Form gegossen, die sich sehr der überlieferten symphonischen nähert, gebärdet sich in klangstilistischem Betracht jedoch moderner als das Schaffen seines Lehrers, ist reich an Überraschungen aller Art und stellt drei lebhaften, mitunter kapriziösen Sätzen ein innig erfülltes Andante gegenüber. Aus demselben Orchesterkonzert erwähnenswert waren ferner eine „Toccata und Fanfare“ für Streicher, Blechbläser und Schlagzeug von dem jungen Florentiner *Carlo Prosperi*, von dem im Programmbuch



Boris Blacher: „Der Mohr von Venedig“ in Berlin. Gisela Deege und Gert Reinholm als Desdemona und Othello. Foto: Willot, Berlin

gesagt wurde, daß sein Werk dodekaphonen Prinzipien folge; doch ist es zweifellos vom tonalen Standpunkt aus verständlich. Die ausschließlich den Streichern anvertraute Toccata, die merkwürdigerweise in Andantebewegung vorüberzieht, bildet mit ihrer Stimmungsschwere den schönsten Satz des Werkes.

Aus dem einzigen Kammerkonzert des Musikfestes, das von dem ausgezeichneten englischen Dennis-Blain-Quintett ausgeführt wurde, braucht hier nur der „*Dialoghi per 5 Strumenti a perdifiati*“ von *Gian Francesco Malipiero*, gedacht zu werden. Der Titel ist scherzhaft gemeint; er könnte etwa mit den Worten „Dialoge für fünf Instrumente, die bis zum Ausgehen der Puste zu blasen sind“, übersetzt werden. Malipiero hat denn alle Stimmen in seiner wohlbekannten kosmopolitischen Sprache dialogisch in einer Weise behandelt, die tatsächlich einen Erschöpfungszustand der Bläser, wie er im Titel angedeutet wird, bewirken könnte.

Das einzige Gesangswerk, das man in ein Symphoniekonzert, den Eröffnungsabend, eingeschaltet fand, waren die „*Symboli Chrestiani*“ für Bariton



Das Ensemble der Pekinger Oper, die eine Europatournee durchführte. Foto: Willot, Berlin

und Orchester von *Nicolas Nabokow*, einem gebürtigen Russen, der 1919 emigriert und in Frankreich mit mehreren sakralen Vokal- und Orchesterwerken hervorgetreten ist. Die Musik schweißt in kühner Weise Bestandteile heterogensten Ursprungs zu einem Gegenwartswerk zusammen. Der anspruchsvollen Einzelstimme wurde *Scipio Colombo* im Hinblick auf ihren geistigen Gehalt am besten gerecht. Die Wirkung der Komposition, die gelegentlich einen apokalyptischen Charakter annimmt, war beträchtlich.

Außer im *Strawinsky*-Abend hörte man nur noch auf der Insel San Giorgio in der Sala del Noviziato eine Reihe von Chorgesängen, die der vorzüglich geschulte Chor der französischen Rundfunktelevisiön aus Paris unter der Leitung von *Marcel Courvoisier* vorführte. Dem Abend, einer Gedächtnisfeier für *Sergej Kussewitzky*, lag ein Plan von teils unbegleiteten teils von mehreren Instrumenten begleiteten Chören zugrunde, die von *Daniel Lesur*, *Henri Barraud*, *Jean Louis Martinet* und *André Jolivet* stammten. Diese vier Franzosen begegnen sich in dem Bestreben, Chöre zu schaffen, die ihre zeitgemäße, in einem Falle

auch dodekaphone Ausdrucksweise mit Stilelementen früherer Jahrhunderte vermischen.

Das Konzert des Wiener Philharmonischen Orchesters bildete eine Veranstaltung zum Gedenken an zwei große Tonmeister von der Schwelle der Gegenwart. Es brachte zwei symphonische Dichtungen, deren Strukturen sich dadurch unterscheiden, daß die eine, „*Pelleas und Melisande*“ von *Arnold Schönberg*, nach dem Wagnerschen Prinzip der „unendlichen Melodie“ gestaltet ist, die andere jedoch, *Richard Strauß*’ „*Alpensymphonie*“, einfach den einzelnen Bildern eines „Programms“ folgt. *Mitropoulos*’ Mittlerschaft, bei welcher eine angeborene Musikbesessenheit durch hohe Geistigkeit gezügelt wurde, führte die Wiener Philharmoniker zu einem Triumph von Siedegraden. Man erzählte sich, seit dem Jahre 1949, da *Toscanini* im Fenicetheater, wo heuer alle Orchesteraufführungen stattgefunden haben, sein letztes Venediger Konzert gab, sei noch kein Dirigent so laut umjubelt worden wie heuer *Mitropoulos*.

Den Abschluß des Musikfestes bildeten einige Darstellungen des New Yorker City Balletts unter der künstlerischen Leitung von *George Balanchine* und *Jerôme Robbins* mit Maestro *Léon Barzin* vor dem Orchester. Mit ihren wechselnden Programmen, die fast ausschließlich von ihnen in Europa schon mehrfach vorgeführte Ballette und Pantomimen brachten, wurde die Gruppe wie immer mit den wärmsten Beifallskundgebungen bedankt.

Max Unger

Die PEKINGER OPER

Wien

Nach aufsehenerregenden Gastspielen in Paris und Berlin spielte das Ensemble der Oper von Peking an drei Abenden im vollbesetzten Wiener Volkstheater. „Pekinger Oper“ ist mehr ein stilistischer als ein lokaler Begriff. Denn die Mitglieder kommen vom Shanghaier Theater, vom Großen Theater Yunnan, aus dem Tanzensemble Shanghai, aus der National-Instrumentengruppe und dem Experimental-Opernensemble von Shanghai. Es gibt „Pekinger Opern“ überall in China. Aber ihr Stil ist einheitlich. Er wurde besonders während der letzten 200 Jahre erarbeitet und immer mehr perfektioniert. Er umfaßt — in der Reihenfolge ihrer Bedeutung — Elemente der Pantomime, des Schauspiels, der Akrobatik, des Tanzes und des „opernmäßigen“ Gesanges, wie wir ihn verstehen. Als besonders charakteristisch bezeichnet der Leiter des Ensembles die „über-

höhte Wirklichkeitsauffassung durch die Methode der Zusammenfassung und Konzentration, die Rhythmisierung aller Bewegungen, wie beim Tanz", ferner den Verzicht auf Kulissen.

Das umfangreiche, fast dreistündige Programm des Peking-Ensembles läßt folgende, streng voneinander unterschiedene Gattungen erkennen: Opernszenen im engeren Sinn (genauer: kurze Einakter, deren die Peking-Oper über 1000 in ihrem Repertoire hat), Volkstänze, begleitete Instrumentalsoli und Gesangsvorträge. Die weitaus interessantesten Darbietungen gehören dem zuerst genannten Genre hat.

„Der Raub des Wunderkrauts“ zeigt die schöne Pai Su Chen im Kampf mit den kindlichen Wächtern des Geisterreichs um das Wunderkraut zur Errettung ihres Gatten. „Die Trunkenheit der Yang Gui Fei“ führt die große Favoritin des Kaisers in Erwartung ihres Herrn vor, und wie diese sich — sehr anmutig und zierlich — im Pavillon der hundert Blüten mit Wein tröstet, als der Kaiser sich zu einer anderen Frau begibt. Am „Herbstlichen Fluß“ wird das ihren Geliebten suchende Mädchen Tscheng Miao Chang von einem alten Schiffer zum besten gehalten, bis dieser sie doch auf das andere Ufer übersetzt, wo der Geliebte weilt. (In diesen drei Stücken spielen Frauen die Hauptrolle). — „Aufruhr im Himmelsreich“ ist eine mythologische Geschichte, die vom Affenkönig Sun Wu Kung erzählt, der sich in viele hundert Gestalten verwandeln kann und der durch seine Gewandheit und Klugheit das himmlische Heer besiegt. „Die Festung von Yen Tan Schan“ basiert auf der historisch bezeugten Schlacht zwischen einem General (zur Zeit der Soueis-Dynastie im 6. Jahrhundert) und den Anführern der aufständischen Bauern, die die starke Festung erobern und besetzen. — In diesen Stücken dominieren durchaus die Männer in akrobatischen Kampfszenen.

Diese Szenen werden von einem aus etwa zwölf Mann bestehenden Instrumentalensemble begleitet, das aus Schlaginstrumenten, Flöten und verschiedenartigen Saiteninstrumenten besteht. Im Unterschied zu der bekannten chinesischen Kultur- und Hofmusik, die sehr zart ist und infolge der Pentatonik auf uns ein wenig monoton wirkt, ist die dramatische Musik äußerst abwechslungsreich, heftig und lautstark. Von den beiden solistisch auftretenden Sängerinnen repräsentierte die eine den strengen Volksliedstil, eine andere einen bereits stark westlich beeinflussten Vortrag. Ebenso



Eines der schweren Prunkkostüme der Peking-Oper

ließ sich bei den Musiknummern des Instrumentalensembles („Die Mondnacht auf dem Fluß im Frühling“) und in den Volkstänzen („Ordos“ aus der inneren Mongolei, „Laternenanzug der Lotosblüten“ und Frauentanz „Tee-Ernte und Schmetterlingsjagd“) die Hand neuerer Bearbeiter bzw. Choreographen erkennen.

Alle pantomimischen, tänzerischen und akrobatischen Darbietungen haben einen hohen Grad von Perfektion und lassen sowohl das bedeutende Können als auch das harte Training des Ensembles erkennen. Die Kostüme sind von märchenhaftem orientalischem Prunk und geben am ehesten einen Begriff von der fast 3000jährigen Tradition der dramatischen Kunst Chinas. Die Frage lag nahe — und wurde bei einem Presseempfang auch gestellt —, wie es denn mit der zeitgenössischen chinesischen Opernproduktion bestellt sei. Der Leiter des Ensembles, Herr Hsu Ping Yu,

lächelte noch höflicher als sonst und sprach: „Diese Frage wird auch bei uns diskutiert. Die einen sagen, daß es nicht möglich sei, neue Werke zu schaffen. Andere meinen, daß es wohl möglich sei. Wieder andere meinen, daß es nur unter bestimmten Voraussetzungen möglich ist.“ — So ungefähr pflegte auch der große Buddha neugierigen Schülern zu antworten. Man sieht: in China hat alles Tradition... *Helmuth A. Fiechtner*

DIE ZEHNTEN FESTSPIELE

Edinburgh

Zum zehnten Mal fanden in diesem Sommer die Festspiele in Edinburgh statt, und wie in jedem Jahr vollzog sich eine Fülle des Geschehens, die kaum ihresgleichen hat. Wenn auch der fast drei Wochen pausenlos strömende Regen in der herrlichen schottischen Hauptstadt selten Festspielstimmung aufkommen ließ, so strahlten doch die zahllosen Veranstaltungen wahrhaft festspielhaften Glanz aus. Das diesjährige Festival stand zum ersten Male unter der Leitung des jungen, neuernannten künstlerischen Administrators Robert Ponsonby und folgte in der Programmgestaltung dem bisher eingeschlagenen Weg, ohne allerdings — wie die in diesem Jahre besonders kritische englische Presse nicht zu Unrecht feststellte — dem neuen Schaffen und dem Experiment den Raum zu geben, der diesem an sich großartigen Festival das Prädikat des Außergewöhnlichen verliehen hätte. Wie sehr das Edinburgh Festival bereits Bestandteil des englischen Kulturlebens geworden ist, geht daraus hervor, daß in diesem Jahre der Bau eines Festspielhauses als Teil eines in sich geschlossenen Kulturzentrums ernsthaft diskutiert worden ist...

Zum zweiten Male seit Bestehen der Festspiele bestritt die Hamburgische Staatsoper die sämtlichen Opernaufführungen mit „Zauberflöte“, „Oedipus Rex“ und „Mavra“, „Barbier von Bagdad“ und „Salome“. Während „Salome“ den größten äußeren Erfolg des Gastspiels darstellte (wobei Helga Pilarczyk in der Titelpartie geradezu eine Sensation auslöste und mit dem Kritikerpreis des „Scotsman“ ausgezeichnet wurde), konzentrierte sich das Fachinteresse auf die englischen szenischen Erstaufführungen der beiden Strawinsky-Werke „Oedipus Rex“ und „Mavra“ (Ludwig / Rennert / Teo Otto), von der Presse als der erregendste Abend der Eröffnungswoche bezeichnet. Auch der in England so gut wie unbekannte „Barbier von Bagdad“ von Peter Cornelius (Bittner / Rennert / Siercke) hinterließ einen starken Eindruck sowie den Wunsch, dieses

zauberhafte Werk auf einer englischen Opernbühne wiederzusehen. Die Anwesenheit der englischen Königin, des Herzogs von Edinburgh und von Prinzessin Margaret bei der Eröffnungsvorstellung von „Zauberflöte“ (Kempe / Rennert / Maximowna) darf als besondere Ehrung des deutschen Gastspiels gewertet werden. Die Aufnahme der Hamburger Aufführungen bei Publikum und Presse übertraf alle Erwartungen, wenn auch — in Anbetracht der außergewöhnlichen Qualität des sonst Gebotenen und der damit verbundenen höchsten Ansprüche — eine Reihe kritischer Stimmen unvermeidlich waren, um so mehr, als im Gegensatz zum ersten Gastspiel der Hamburger im Jahre 1952 die diesjährigen Aufführungen fast ausschließlich mit eigenen Kräften bestritten wurden. Wieder waren es die Geschlossenheit der Aufführungen und die Ensembledisziplin, die bewundert wurden, sowie die Leistungen des Chores, besonders im „Oedipus Rex“, und das schön und präzis spielende Philharmonische Staatsorchester unter den Dirigenten Leopold Ludwig, Rudolf Kempe und Albert Bittner.

Aus der Fülle des sonst Gebotenen sei hervorgehoben: Das großartige Royal Philharmonic Orchestra unter Sir Thomas Beecham, das mit geradezu unglaublicher Perfektion musizierende Bostoner Symphonieorchester unter seinem ständigen Dirigenten Charles Münch und dem greisen, jedoch mit unverminderter Vitalität dirigierenden Pierre Monteux. Eine Enttäuschung die Wiener Hofmusikakademie (Mitglieder der Wiener Philharmoniker und der Wiener Sängerknaben) unter Rudolf Moralt, der in letzter Minute für den erkrankten Joseph Krips eingesprungen war. Bemerkenswert waren die Wiederbegegnungen mit der großen Liedkunst von Gerhard Hüsch und mit Ernst von Dohnanyi als Solisten in seinen Variationen über ein Kinderlied. Andere hervorragende Solisten waren Robert Casadesu, Myra Hess, Wolfgang Schneiderhan, Irmgard Seefried, Carl Seemann und Isaac Stern mit einer unvergleichlichen Wiedergabe des Violinkonzertes von Bartók. Höhepunkte der Kammermusikveranstaltungen waren die Konzerte des Amadeus- und des Vegh-Quartetts sowie eine Aufführung des „Pierrot Lunaire“ von Schönberg durch das Melos-Ensemble unter Peter Stadlen. Das Sadler's Wells Ballett entzückte mit seinen berühmten Aufführungen von „Coppelia“ und „Schwanensee“ und brachte die englische Erstaufführung von Bartóks „Wunderbarem Mandarin“, die die Zweifel bestärkte, ob dieses mu-

sikalisch hinreißende, vom Libretto her jedoch recht problematische Ballett heute überhaupt noch realisierbar ist. Das Schauspiel brachte ein Theatererlebnis von selten erlebter Großartigkeit, das Mailänder Teatro Piccolo im „Diener zweier Herren“ von Goldoni; weitere bemerkenswerte Theateraufführungen waren die erste szenische Darstellung von „Unter dem Milchbaum“ des frühverstorbenen Dylan Thomas sowie Shakespeares „Heinrich V.“ und Sophokles' „Oedipus Rex“, die letzten beiden als Gastspiel der kanadischen Stratford Ontario Truppe. Eine Braque-Ausstellung, die so ziemlich alle wichtigen Arbeiten des Künstlers zeigte, sowie ein Festival der besten Spiel- und Kulturfilme der letzten zehn Jahre — leider ohne einen einzigen deutschen Beitrag — rundeten das Programm dieses Festivals im „Salzburg des Nordens“ ab. Kwt.

SAGRA UMBRA MUSICALE

Perugia

Während des ganzen Sommers hatte der Musikfreund keinerlei Gelegenheit, irgendwo in Italien einer zeitgenössischen Opernuraufführung beizuwohnen. Es muß daher der Leitung der Sagra Umbra Musicale hoch angerechnet werden, während ihrer elften Tagung erstmals mit einem Opernwerk hervorgetreten zu sein, dessen Wiedergabe zwar nicht als eine wirkliche Uraufführung zu gelten hatte, das aber bisher trotz seines beträchtlichen Wertes vor genau 75 Jahren nur in St. Petersburg und Prag gehört worden war. Es handelt sich dabei um eine „Jungfrau von Orléans“ von Tschaikowsky, eine Oper, deren Textbuch sich der Meister von seinem Landsmann Jukowsky nach Schillers Drama in vier Akten hat bearbeiten lassen. Dabei mußte sich die Dichtung beträchtliche Kürzungen gefallen lassen. Leider hat sich der Buchverfasser zudem erlaubt, der Handlung auch ein paar Geschmacklosigkeiten aufzupropfen, vor allem eine alberne Liebesaffäre zwischen Johanna und dem burgundischen Kavalier Lionel, eine Episode, die natürlich dem Charakter der Titelgestalt völlig zuwider ist.

Tschaikowskys Musik ist von echtem Theaterblut durchströmt. Sein größtes Interesse haben zweifellos die dramatischen Vorgänge des Textes beansprucht, und gerade in diesem Betracht erweist sich der Meister als der bedeutende Opernkomponist, als der er außer dem überragenden Symphoniker gleichfalls seinen Platz in der Musikgeschichte behauptet. Die dramatischen Stellen werden durch Arien ergänzt, welche von beseelter Lyrik überglänzt sind. Der Tonstil des Werkes

ist hauptsächlich in der italienischen Oper der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts verankert, und zwar ebenso in rein klanglicher wie in formaler Hinsicht. Gelegentlich klingen auch russische Folklorismen an, ohne daß originales Volksgut gebraucht ist. Der Meister verleugnet seine Herkunft musikstilistisch nicht völlig. Das Werk wurde im Morlacchitheater von Perugia in festlichster Aufmachung herausgebracht. Stimmlich am besten von den Frauenrollen bewährte sich Marcella Polle, die Darstellerin der Titelgestalt, besonders beim Vortrag ariöser oder lyrischer Stellen. Die verschiedenen männlichen Partien — König Karl, der Kardinal, Dunois, Lionel, Thibaut, Raimund — waren mit den Herren Poleri, Novelli, Malaspina, Mascherini, Corona und Antonioli ungefähr gleichmäßig gut besetzt. Den Chor und das Orchester stellten die tüchtigen Tonkörper des Florentiner Musikmai. Unter der Regie von Frank de Quell und Antonello Madau-Diaz sowie der Musikleitung von Jonel Perlea, einem in Süddeutschland lebenden Rumänen, kam die alte Neuheit mit starkem Erfolg heraus.

Das auch in Deutschland wenig bekannte Requiem für Soli, Chor und Orchester von Robert Schumann wurde gleichfalls erstmals in Italien aufgeführt. 1851 entstanden, mithin im letzten Jahre, da Schumann noch im vollen Besitz seiner Schaffenskräfte war, erregt es ebenso durch Stellen von hoher lyrischer Schönheit wie durch seine starke religiöse Einfühlung in die Textvorlage große Teilnahme. Aber auch seine Faktur läßt noch nichts von dem geistigen Zusammenbruch, vor dem der Meister während seiner Entstehung stand, spüren.

Am selben Abend fand die italienische Erstwiedergabe von Schönbergs „Gurrelieder“ statt. Beide Werke wurden unter der einfühlsamen Leitung von René Leibowitz, dem nach USA emigrierten tüchtigen polnischen Dirigenten, einem Schüler Schönbergs, zu großen Erfolgen geführt. Den instrumentalen Teil hatte wieder das Florentiner Orchester übernommen, die Chorsätze die von Hans Gillesberger sorgfältig vorbereitete Wiener Singakademie, ohne welche seit Jahren keine „Umbrische Musikkirchweih“ mehr gefeiert wird.

Ein zeitgenössischer Chor-Orchester-Abend brachte ferner eine „Hirten-Kantate“ von Renato Parodi und eine „Apokalypse nach dem Johannes-Evangelium“ von Jean Français. Davon ist die uraufgeführte erste nach einem Neapolitaner „Krippenspiel“ vom Ende des 17. Jahrhunderts



August Wenzinger, der Leiter, und Rodolfo Felicani und Ulrich Grehling, die beiden Konzertmeister der Cappella Coloniensis, während ihres ersten Konzertes anlässlich der Kasseler Musiktage.
Foto: Lengemann, Kassel

geschaffen, jedoch in einem Mischstil heterogener Art; denn Parodi hat darin nicht nur musikalische Archaismen mit heutigen Ausdrucksmitteln verbunden sowie Vokalsätze mit melodramatischen Stellen abwechseln lassen, sondern auch in die sakralen Klänge — der naiven Textvorlage entsprechend — profane, sogar Walzer- und Polkatakate eingeschaltet. Dagegen eignet der „Fantastisches Oratorium“ unterbetitelten „Apokalypse“, die zu Beginn des letzten Weltkrieges entstanden und überhaupt dadurch inspiriert ist, ein rein geistlicher Charakter. Sie ist von zwei Orchestern begleitet, von welchen das eine die Vorgänge im Himmel, das andere die in der Hölle untermalt. Ihre Vorzüge bestehen in ihrer klaren formalen Gestaltung, schönem Gesangssatz und durchsichtiger Instrumentierung; die eigentlichen apokalyptischen Textstellen hingegen wirken zu wenig dämonisch. Maestro Bartolotti führte die beiden Kompositionen mit der Wiener Singakademie und dem Florentiner Orchester tadellos auf; leider wurden einige der Solisten ihren Aufgaben stimmlich nicht ganz gerecht. Beide Werke wurden jedoch mit starkem, wenn auch nicht einhelligem Beifall aufgenommen.

In Orchesterkonzerten erklangen die „Vier ersten Gesänge“ von Brahms in der Instrumentierung von Karl Maria Zwissler sowie Beethovens Neunte. Leider ließ die Deutung der Symphonie durch Paul Klecki viel zu wünschen übrig. Vor

allem mit dem tiefsinnigsten der Sätze, dem ersten, wußte er gar nichts anzufangen. Dagegen wurde ein weiterer Orchesterabend, zu welchem das nahe Assisi einlud und den Mario Rossini geschickt leitete, zu einer Quelle fast ungetrübten Genusses. Zwei Vivaldischen Orchesterkonzerten folgten drei Bachsche Choräle in dem allerdings recht frei und modern gestalteten Satze von Ottorino Respighi, der „Karfreitagszauber“ aus dem „Parsifal“ sowie Schuberts „Unvollendete“, die sich nun freilich genau so wenig in den Rahmen eines geistlichen Musikfestes fügte wie die Vivaldi-Konzerte.

Einige Kammerkonzerte ergänzten die Vortragsfolgen. Das erste, worin das Prager Instrumental-sextett „Pro Arte antica“ auf alten Tonwerkzeugen tschechische, niederländische, italienische und deutsche Musik vom 15. bis zum 17. Jahrhundert in vorbildlicher Weise darbot, war im wesentlichen vom instruktiven Standpunkt aus zu werten. Im ersten von zwei weiteren, die der hervorragende Wiener Kammerchor unter seinem ausgezeichneten Leiter Hans Gillesberger bestritt, wurden unbegleitete Stücke italienischen Stiles vom 16. bis zum 18. Jahrhundert gehört, während er sich im zweiten für je einen Chor von Heinrich Schütz und Bach, für die „Deutsche Messe“ von Johann Nepomuk David und die Motette „Adi wie nichtig...“ von Anton Heiller einsetzte, beides Werke, die auch in Perugia viel Interesse erregten.

Max Unger

Lauten und Gitarren mit Blockflöten und Gambe während einer der Hausmusikstunden der Kasseler Musiktage. Von links nach rechts: Joh. Koch, Eugen Müller-Dombois, Karl Heinz Böttner, Walter Gerwig, Hanni Hülsemann, Dorothea Conrad, Ursula Blume, Gunda Böttler, Ferdinand Conrad.
2 Fotos: Lengemann, Kassel



MUSIKTAGE 1956

Kassel

Zum 13. Male fand sich ein ständig wachsender Kreis von Teilnehmern zu den Kasseler Musiktage zusammen, die der Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik veranstaltet. Diese Musiktage gelten im besten Sinn als „Familienfest“ derer, welche die Idee des Arbeitskreises für Haus- und Jugendmusik in der ganzen Weite als musikalische Arbeit an der Jugend verstanden, vertreten, erlebt oder gestaltet haben und das noch heute tun. So bedeuten die Musiktage immer festlichen Abschluß der Jahresarbeit, Wegweisung und Neubeginnung.

In diesem Jahr standen solche Gedanken hauptsächlich über den Hausmusikstunden, in denen Musik des 16. bis 20. Jahrhunderts erklang, auch über Chorstunden, geistlichen Abendmusiken und Referaten zu Fragen der Aufführungspraxis. Es bleibt aber zu prüfen, ob sich die Kasseler Musiktage künftig einem der vielen anderen Musikfeste mit großem Publikum und großem Programm annähern dürfen, wie sie es diesmal mit zwei großen Sinfoniekonzerten und einer Opernaufführung taten, ohne ihr Eigenstes aufzugeben. Der Arbeitskreis sollte sich seiner Eigenart bewußt bleiben und bei aller Aufgeschlossenheit für die musikalische Umwelt den bisherigen Rahmen nicht sprengen; denn mit dem Heraustreten aus dem Bereich der Haus- und Jugendmusik in andere Bezirke würden die Kasseler Musiktage vieles von dem aufgeben müssen, was sie bisher vor

anderen Festen auszeichnete, und sie würden zu ungerechten Vergleichen herausfordern.

Das bedeutendste Ereignis, das für die meisten Gäste den Höhepunkt bildete, waren die Konzerte der Capella Coloniensis. Dies aus hervorragenden Solisten gebildete Orchester musizierte unter August Wenzinger auf alten Instrumenten mit engen Mensuren und tiefer Stimmung barocke und vorklassische Musik. Man muß dem WDR Köln dankbar sein, daß er ein so außergewöhnliches Unternehmen, wie es dieses Orchester darstellt, in jeder Hinsicht unterstützt und fördert, kann man sich doch nun eine Vorstellung vom originalen Klangbild des 18. Jahrhunderts machen. In Kassel begeisterte nicht nur die ausgefeilte Wiedergabe der einzelnen Werke, die im ersten Programm *Ph. E. und J. Chr. Bach, Beck und Mozart*, im zweiten, noch gelungeneren *Telemann, Vivaldi, Händel und Bach* umfaßten, sondern vor allem auch die Tatsache, daß sich vorzügliche Meister ihres Instruments in einer Musiziergemeinschaft zusammengeschlossen haben, so daß aus überzeugender Interpretation und begeistertem Einsatz ein beglückendes Ganzes erwuchs.

Ein Konzert mit Chor und Orchester des Hessischen Rundfunks unter Otto Matzerath brachte zunächst ein wirkungsvolles, unterhaltendes Oboenkonzert von Hermann Schroeder mit Lothar Faber als Solisten, dann Willy Burkhardts tiefgründiges Bratschenkonzert, eines seiner bedeutendsten Orchesterwerke (Solist Alexander

Presuhn). Als Uraufführung erklangen *Kurt Hesses* Intrada und Variationen über ein Thema von Jakob Regnart, die durch persönlichen Klang und musikalischen Gehalt Anerkennung fanden. Den eindrucksvollen Höhepunkt dieses Konzertes bildete die Psalmensinfonie von *Igor Strawinsky*, in ihrer herrlichen andachtsvollen Größe und Weiträumigkeit leider nicht ganz vollkommen wiedergegeben.

Den Beschluß der Musiktage bildete ein Sinfoniekonzert der Kasseler Staatskapelle unter *Paul Schmitz*, das im Gedenken an *Heinrich Kaminsky* 10. Todestag mit dessen „In Memoriam *Gabriellae*“ für Altstimme (*Carin Carlsson*), Soloviolone und Orchester begann. Es folgte das zugleich vitale und sentimentale, überdies akrobatisch schwierige Violinkonzert von *Serge Prokofieff*, von *Francis Magnes* hervorragend gespielt. Als beglückender Abschluß erstand *Mozarts* Linzer Sinfonie in kristallener Klarheit, vom glänzend aufgelegten Orchester überzeugend dargeboten.

Zur „Geistlichen Chormusik“ hatte man, wie es nun schon fast zur Tradition geworden ist, einen Chor aus der Deutschen Demokratischen Republik eingeladen. Der Chor der Kirchenmusikschule Halle unter *Eberhard Wenzel* sang außer achttimmigen Motetten von *Scheidt* und *Bach* zeitgenössische Kompositionen, so von *Kurt Hesse* das charaktervolle Chorwerk „Jesus und die Sünderin“, den „84. Psalm“ von *Eberhard Wenzel* und die meisterhafte „Deutsche Messe“ von *Joachim Nepomuk David*. Diese Musik war eindeutig ein positiver und entscheidender Beitrag zur immer wieder erörterten Frage der Kirchenmusik unserer Zeit. Ein Abend mit „Neuer Kirchenmusik“ von *Siegfried Reda* und *Helmut Bornefeld* blieb problematischer. Man hörte je ein Orgelwerk von beiden Komponisten, dann *Redas* „Evangelienmusik“, das einheitlichste Stück des Abends, schließlich von *Bornefeld* die Choralkantate „Wie schön leuchtet der Morgenstern“. Wie weit solche Musik tatsächlich dem Kirchenraum und der hörenden Gemeinde entspricht, soll nicht voreilig entschieden werden. Sie war jedoch ein wesentlicher Beitrag. Ausdrucksmittel zeitgenössischer Musik im Rahmen der Kirchenmusik zu verwirklichen. *Hanna Rapp*, *Herrad Wehrung*, *Leonore Wehrung* und *Joachim Widmann* als Altvertraute mit der Musik beider Komponisten konnten als die berufenen Interpreten angesehen werden.

Die Hausmusikstunden — kleine Perlen in der

Kette der musikalischen Ereignisse — waren in diesem Jahr auf sechs Veranstaltungen erweitert worden. Allein vier galten der Darstellung von Klaviermusik dreier Jahrhunderte auf originalen Instrumenten. Klavichord „subjektivstes“ und Cembalo als „objektivstes“ Tasteninstrument wurden von *Alfred Kreutz* und *Franzpete Goebels* betreut. Von da spannte sich der Bogen über das Hammerklavier, das als Synthese bei den Klangvorstellungen aufzufassen ist, bis zum modernen Flügel. Hinzu kamen „Lauten und Gitarren“, ein Referat „Die Verzierung in der Barockmusik“ von *Ferdinand Conrad*, eine Stunde, in der *Gerda Lammers*, begleitet von *Rudolf Dücke*, *Ernst Peppings* „Paul Gerhardt-Liederbuch“ sang, sowie schließlich die über den Rahmen von Hausmusik hinausgreifende „Musik für Bläser“.

Einen nicht recht geglückten Versuch stellte die „Unterhaltungsmusik — einmal anders“ dar. Das Urteil über dieses Novum sollte doch um der Sache willen nicht unbedingt negativ ausfallen, wie es in der unmittelbaren Reaktion der Zuhörer teilweise zum Ausdruck kam; denn hinter dieser Veranstaltung verbirgt sich das Bemühen des Süddeutschen Rundfunks (*Wolfram Röhrig*), von der billigen U-Musik fort und zu etwas Wertvollerem zu gelangen. Diese Bestrebungen stehen im Anfang, und das Gebotene hatte gewiß nicht die hier erwartete „Tiefe“, aber es war trotz allem eine Idee erkennbar, der man Erfolg wünschen möchte.

Im übrigen gaben diese Tage dem Besucher die Möglichkeit, in der Noten-, Buch- und Instrumentenausstellung sich über alle Neuigkeiten und Fortschritte eingehend zu informieren.

* *Martin Lutschewitz*

Im Rahmen der Musiktage brachte das Staatstheater Kassel *Mozarts* „*Idomeneo*“ in neuer Einstudierung und Inszenierung heraus. Mag eine solche Premiere für manche Besucherkreise mehr oder minder am Rande des Geschehens gelegen haben, so ist andererseits nicht zu verkennen, daß eine solche unmittelbare Berührung mit der Opernbühne aufgeschlossenen Menschen neue Aspekte eröffnet hat. Dies um so mehr, da in kluger Bezogenheit ein Werk gewählt worden war, das gerade in seiner barocken Grundhaltung geeignet war, aufschlußreiche Zusammenhänge deutlich werden zu lassen. *Mozarts* „*Idomeneo*“ ist letztlich nur als folgerichtiges Ergebnis einer

Entwicklung aufzufassen, bei der sich italienisches Barocktheater zu klassischer Klarheit und Reinheit unter Wahrung zuchtvoller Formenstrenge und Weite des Gefühlsbereichs gewandelt hat. Es war nun erfreulich zu beobachten, wie gerade dieser Gedanke in Kassel mit ernstem Bemühen in den Vordergrund gestellt war. Natürlich hatte man dabei auf die Neufassung von Bernhard Paumgartner zurückgegriffen, die, schon oft bewährt, dramatische Schlagkraft mit quellenmäßig begründeter Werktreue verbindet. Von der Musik her erwachsen der Aufführung die zwingendsten Impulse. Paul Schmitz als musikalischer Leiter hielt auf zügige Tempi bei kristallklarer Durchleuchtung der Partitur. Die Inszenierung von Hans Georg Rudolph betonte das konzertante Element des Werkes durch eine oratorische Regie. Die Kostbarkeiten Mozartscher Arienkunst aber verdeutlichte ein Darstellerkreis, der mit Kurt Schöffler in der Titelpartie und Horst Wilhelm als Idamantes, mit Gladys Kuchta als Elektra und Dagmar Behrendt als Ilia in wohlausgewogener dramatischer Gegensätzlichkeit charaktervolle Eindrücke vermittelte. Chöre und Tänze fügten sich sinnvoll in den Gesamtstil ein. — Günter Hauswald

SAISONBEGINN

Frankfurt a. M.

Einen repräsentativen Auftakt der Konzerte des Hessischen Rundfunks gewährte das Gastspiel des Winterthurer Orchesters in Verbindung mit dem Freiburger Bachchor. Zwei gebürtige Schweizer Komponisten standen mit Werken kirchenmusikalischen Charakters auf dem Programm: *Arthur Honegger* und *Frank Martin*. Von Honegger bot man den selten gehörten „*Totentanz*“ auf eine Dichtung Paul Claudels; in seiner realistischen Schlagkraft, seiner expressiven bis zu krasser, fast ins Szenische drängender Texterfassung weist die Schöpfung eigentlich über den konzertanten Rahmen hinaus, was auch die Einschaltung eines (mit dramatischem Tonfall deklamierenden) Sprechers vermuten ließ. Mehr nach innen gewendet, kühler in der sakralen Haltung und gemäßigter im Ausleben der einbezogenen liturgischen Stücke gibt sich das Oratorium „*In terra pax*“ von Martin. Die souveräne Beherrschung der Mittel, einer lebendig strömenden Passacaglia, maßvoller Zwölftönigkeit u. a. stellt der Aufführung dankbare Aufgaben.

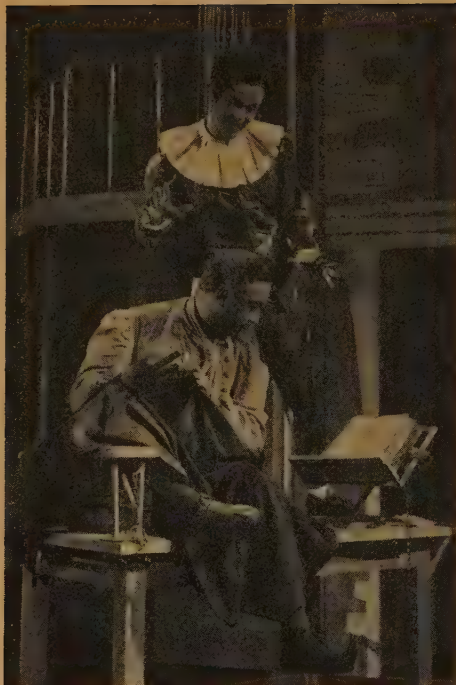
Als eine vorzügliche Chorgemeinschaft aus Universitätskreisen erwies sich auch in heikelsten Partien die Freiburger Oratoriengemeinschaft, die

dem anfeuernden, aber mit sehr weitläufigen Bewegungen führenden Theodor Egel präzise folgte, der sogar die Tenorpartie in Frank Martins Werk (dirigierend) in Vertretung des indisponierten Solisten sang. Den chorisch sehr geschliffenen Ausklang bildete Bachs „*Magnificat*“, das im Aufbau ohne Forcierung und Übereilung herausgearbeitet wurde, dank auch des klangedel und mit großartigen Bläsern musizierenden Winterthurer Orchesters, das den stürmischen Wiederhall auch auf sich beziehen durfte. M. Stader, M. Hoeffgen, F. Wunderlich und H. Rehfuß überragten als Solisten.

*

Wie überall in Europa hinterließen die zwanzig „*Fisk-Jubilee-Singers*“ auch auf ihrem ersten Frankfurter Gastspiel einen bedeutenden Eindruck. Begreiflich, da sie in strenger chorischer Arbeit eine nahezu achtzigjährige Tradition weiterführen, womit sie eine Sendung im Dienst authentischer Wiedergabe echter Spirituals erfüllen. Sie verleihen den von Stephen Foster gesammelten, von Natalie Curtis u. a. erweiterten und von M. Methfessel phonographisch untersuchten Beständen nordamerikanischer Negermelodien klingendes Leben. Der Initiator des weltbereisten gemischten Chors der Jubilee-Singers, der Musikwissenschaftler John W. Work, wacht über die quellenkritisch einwandfreie Zusammensetzung der Programme, womit er das jahrzehntelange Streben der Fisk-Neger-Universität im folkloristischen Sinne lebendig erhält, auch dadurch, daß der die Lücken des Chors auffüllende Nachwuchs fast ausschließlich aus diesem Institut hervorgeht.

Die trefflich geschulten farbigen Sänger gehen nicht nur mit ihren Spirituals auf Reisen, sondern auch mit Chorsätzen ihres weiteren Heimatbereichs und Volksliedern amerikanisch-afrikanischer Herkunft. Vieles von dem vermögen sie bei der ihnen noch zu Gebote stehenden improvisatorischen Fähigkeit spontan mehrstimmig aus dem Stegreif zu singen. So kommt jene bestechende einzigartige Atmosphäre zustande, in der jede Weise die ihr gemäße harmonische Einkleidung zu erhalten scheint. Ein eigenartiger Chorklang, unverbildet, präzise ansprechend vom zartesten Summstimmen bis zum kernigen doch nie ungemügten Vollklang, ohne Dirigent, ganz aus dem gemeinsamen Impuls hingebungsvollen Musizierens. Überraschende Ostinatoverwendungen, abwechselnd von edel klingenden Einzelsängerstimmen übernommene Soli zum ausdrucksvoll beleb-



Ferruccio Busoni: „Arlecchino“ in Hannover. Willi Schöne-weiß und Peter Lehmann. Foto: Julius, Hannover

ten Chor, genau erwogene Akzente und Vortragsweisen heben die Leistungen dieser volksmusikalischen Singer-Gemeinschaft auf die Ebene einer in ihrer Art einzigartigen Chorkultur, so daß manche der schlichten religiösen Texte musikalisch bis an die Grenze artistischer Feinheit interpretiert anmuten. Zweimal nur, in dem afrikanischen Tanzlied „The drums“ und in dem „The Jazz in this hotel“ gesellen sich dem a cappella-Klang erregende Trommeln, beziehungsweise das Klavier zu. Sehr positiv berührt das völlig musikergerbene, schlichte Auftreten ohne Podiumteitelkeit.

Gottfried Schweizer

„ARLECCHINO“ UND „NACHTFLUG“

Hannover

Busoni knüpft in seinem theatralischen Capriccio „Arlecchino“ an Mozart, Rossini, Cimarosa, an den opera-buffa-Geist dieser Meister an. Dieses niedliche, liebenswerte Possenspiel will aber mehr als nur Spaß. Hinter der Maskerade, in der sich die grotesken Figuren der Komödie an der Nase herumführen, verbirgt sich mancher ernst ge-

meinte Ausfall gegenüber den Mächten der Zeit. Man muß das Stück nämlich auch etwas von der Zeit des ersten Weltkrieges her sehen, in dem es entstanden ist. Busoni schuf mit diesem „Arlecchino“ eine Art hanswurstiadenhaftes Gegenstück zu Strawinskys „Petruschka“ und zu Schönbergs „Pierrot lunaire“. Der „Arlecchino“ ist ein zeitnaher, argloser, aber doch interessanter Auftakt aus der Geschichte der „modernen“ Musik. Dieses ausgelassene, dem Puppenspiel nachempfundene „Capriccio“ verdient die ganze Zuneigung der Kenner und Liebhaber der kunstvollen heiteren Muse.

Aber diese Art von hintergründigem Spaß, von Karikatur und Verhöhnung, ist auf der Bühne sehr schwer zu verwirklichen, noch dazu, wenn für uns Heutige der leichte Bruch zwischen der geistvollen, ja zuchtvollen Heiterkeit der Musik und dem leise angestaubten Libretto nicht allzu fühlbar werden soll. Die Inszenierung im Opernhaus Hannover von Peter Ebert aber hatte sich des Stückes offensichtlich zu flüchtig angenommen, jedenfalls kam die Ironie der Fabel von dem Schneider nicht zum Zünden, der vor lauter Vertiefung in seinen Dante nicht merkt, wie er von Arlecchino — der ihm seine Frau entführt — auf der ganzen Linie geprellt wird.

Wenn der Regisseur mit so viel Liebe und Hingabe dem tieferen Sinn des Werckchens hingegeben gewesen wäre, wenn er sich so viel Zeit der Vorbereitung gelassen hätte wie der Bühnen- und Kostümbildner Rudolf Schulz, dann wäre diese Harlekinade vielleicht ein Heiterkeitserfolg erster Ordnung geworden. Denn Schulz hatte unerschöpflich reiche komische Einfälle, sein Bühnenbild und seine Kunstfertigkeit, die Kostüme mit den buntscheckigen Farben der Häuser zu besticken, fand uneingeschränkte Bewunderung.

Daß der opera-buffa-Geist der Busonischen Musik, die köstliche pikante Instrumentation, der schwerelose Rhythmus bei Johannes Schüler in den besten Händen lag, hat wohl jeder Hörer gemerkt. Man spürte spontan, daß diese zauberhafte Partitur dem hannoverschen Generalmusikdirektor ein ganz persönliches Anliegen war. Willy Schöne-weiß in der Rolle des betrogenen, nichtsahnenden, idealistischen Schneiders Matteo war so recht in seinem Element. Und was die Spreckrolle des Arlecchino betrifft, so hätten wir uns kaum einen mehr verführerisch, elegant und charmant wirkenden Schauspieler wünschen können als den jungen Peter Lehmann.

Schade, daß auch nach der Vorstellung des „Nachflugs“ von Dallapiccola keine befreiende Publikumsreaktion aufkommen wollte. Gerade dieser Einakter nach Saint Exupéry hätte ein viel stärkeres Publikumsecho verdient. Denn die Aufführung unter der Regie Peter Eberts tat alles, um dem Werk so weit wie nur möglich gerecht zu werden. Und musikalisch orchestral war man tief beeindruckt, wie Johannes Schüler das Kolorit dieser Partitur, das mehr impressionistisch-poetisch als extrem-chromatisch im Sinne Arnold Schönbergs ist, mit dem Opernhausorchester zu treffen wußte. Das Bild von Ernst Rufer ist dem vorgeschriebenen Szenarium des Komponisten gut nachempfunden, es besitzt die rechte Atmosphäre des nächtlichen Flughafens.

Man kann über das unerbittliche Textbuch denken wie man will, der Extrakt der Dichtung Saint Exupérys ist mit geradezu magischer Gewalt in die Musik Dallapiccolas eingeflossen. Dem menschlich-künstlerisch äußerst sensiblen Musiker Dallapiccola ist das Wagnis geglückt, die Atmosphäre dieses gegenwartsnahen Heldengedichts auf die Opernbühne zu bannen, und wir können uns als Menschen des technischen Zeitalters und als Opernfreunde zu einem so gelungenen Versuch, scheinbar getrennte Welten zu vereinen, getrost bekennen.

In der Vorstellung im hannoverschen Landestheater stehen alle Sänger, vor allem Theo Zillikens Rivière, Walter Schneemanns Funker, Herta Wilferts Frau Fabien, Gottfried Riedners Pellerin, am richtigen Platz eines Werkes, das lange in den Herzen und Köpfen der Opernfreunde nachschwingen wird.

Erich Limmert

UNBEKANNTER DVOŘÁK UND AMERIKANISCHES GASTSPIEL

Prag

Mit seiner zweiten Oper „Der König und der Köhler“ hatte Anton Dvořák kein Glück. Nach den Theaterproben der ersten Fassung im Jahre 1871 mußte er das Werk wegen vieler Mängel zurücknehmen. Die zweite, völlig neue Fassung von 1877 verschwand bereits nach sechs Aufführungen aus dem Repertoire und wurde erst dreißig Jahre später mit den Retuschen von K. Kovařovic gespielt, die jedoch weder das schwache Libretto noch die wenig dramatische Musik wesentlich verbessern konnten. Seitdem war es um dieses Werk still.

Das Nationaltheater in Prag wählte „Der König und der Köhler“ (in der zweiten Fassung) als

erste Premiere der neuen Saison. Obwohl man nach der Theaterpause vielleicht nicht unbedingt eine Musteraufführung erwarten mußte, war der Gesamteindruck so traurig, daß diese Premiere zu den schlechtesten Leistungen dieser Bühne gezählt, ja sogar als Muster bezeichnet werden muß, wie eine Oper niemals erstaufgeführt werden darf. Von den Ensembles über die Regie bis zur Choreographie machte alles ein und denselben Eindruck unverantwortlicher Fahrlässigkeit. Als Ausnahmen sind Libuše Domanínská und Václav Bednář zu nennen, die die einzigen Lichtpunkte dieser wahren „Grablegung“ von Dvořáks Oper bildeten. Solche Extempores sind der tschechischen Musik wie des Nationaltheaters unwürdig und auch überflüssig, wie die noch unvergessenen Leistungen der Bühne in Prag und Berlin bezeugen.

Eine ganz andere, geradezu festliche künstlerische Leistung war dagegen dem *Boston Symphony Orchestra* zu danken, das unter Leitung von Charles Münch nach 25 Jahren erstmals wieder in Prag gastierte. Der Name des Dirigenten, der 1946 und 1947 während des „Prager Frühlings“ außerordentliche Anerkennung fand, hatte zahlreiche Zuhörer angelockt, so daß der Abend den Eindruck einer spontanen Manifestation machte. Das Programm enthielt nach den Nationalhymnen der Tschechoslowakei und der USA die etwas gefühlvolle „Elegie“ op. 44 von H. Hanson, die großartige Liturgische Symphonie von Honnegger, die 2. Symphonie von Brahms und als Zugabe (!) die 2. Suite aus „Daphnis und Chloe“ von Ravel. Das Bostoner Orchester erwies sich als vorzügliche Künstlervereinigung, bei der man kaum eine Instrumentengruppe hervorheben kann. Alles, Technik, Stil usw., wurde in solcher Vollendung und, mit einem temperamentvollen Künstler als Dirigenten, mit suggestiver und hinreißender Kraft dargeboten, die besonders der Liturgischen Symphonie und dem poetischen Meisterwerk Ravels zugute kam. Dieser eindrucksvolle Beginn der Konzert-Saison ist für das Prager Musikleben nicht nur als Ansporn, sondern auch als Warnung, eine nicht ganz unberechtigte Warnung, aufzufassen, in seinen Bemühungen nicht nachzulassen.

Zdeněk Vybírný

OPERNFESTSPIELE

Verona

Im Plan der Veroneser Festspiele stand kein zeitgenössisches Werk, vielmehr erklangen „Der Barbier von Sevilla“, Verdis dritte Oper „Nabuccadnezar“, Amilcare Ponchiellis „Gioconda“ und

„Tosca“ — Werke, die größtenteils zum eisernen Bestand der italienischen Musiktheater gehören und von denen sich allein der „Barbier von Sevilla“ wegen seines intimen Charakters nicht recht in die mächtige Marmora-Arena einfügen wollte. Von den vier Opern könnte indes am ehesten der „Nebukadnezar“ für die mittelalterliche Schauburg geschrieben sein, einfach weil das von Temistocle Solera frei in Librettoform gebrachte Geschehen eine ungemein weite und tiefe Bühne voraussetzt und deren ehrwürdiges Alter die Illusion, die ein solcher legendärer Stoff erweckt, nur noch zu verstärken vermag. Von den anderen Werken steht Ponchiellis „Gioconda“ dem ersten in dem gedachten szenischen Charakter am wenigsten nach. Der Text ist von Tito Gorrio nach Victor Hugos Drama „Angelo, der Tyrann von Padua“ geschrieben worden, führt auf Altvenediger Hintergrund eine ziemlich komplizierte Handlung von Eifersucht, Untreue, Edelmut sowie Gift- und Selbstmord vor Augen und ist vom Tonsetzer mit einer „musica italianissima“ begleitet worden, die auch heute noch stark auf die meisten Opernfreunde der Halbinsel wirkt.

Herrlich wie meist die Wiedergaben in der größten aller Freilichtopernbühnen. Es war wieder einmal nicht nur ein Fest italienischster Opern, sondern auch eins schönster Stimmen, die unter der sicheren musikalischen Leitung von Francesco Molinari-Pradelli, dem der „Nebukadnezar“ und die „Gioconda“ anvertraut waren, und unter dem Stabe des jenen noch überragenden Maestros Antonino Votto, der die zwei letzten Werke dirigierte, und unter der aus der Musik und Handlung heraus gestalteten Regie von Herbert Graf und Carlo Mestrini Triumphe feierten. Die szenischen Entwürfe, von denen der zum „Barbier“, obgleich er sich aus dem genannten äußeren Grunde am wenigsten der Schaustätte einschmiegte, künstlerisch am besten gelungen war, stammten von Carlo Christini, Rino Casarini, Mischa, Scandella und Virgilio Marchi. Wie immer bei festlichen Wiedergaben der Hauptwerke ihrer großen Opernkomponisten dankten die italienischen Musikfreunde, welche das ungeheure Rund bis auf den letzten Platz — und womöglich darüber hinaus — füllten, was eine Menge von mehr als 18 000 Zuschauern bedeutet, für Werke und Wiedergaben mit jubelndem Beifall nicht nur an den Schlüssen der einzelnen Akte, sondern häufig, wie hierzulande unausrottbare Sitte, auch bei offener Szene.

M. U.

WILLY BURKHARD ZUM GEDENKEN Bern

Das Verhältnis, welches ein musikalisch Nachschaffender zu der Musik Willy Burkhardts finden muß, ist nicht einfach zu verwirklichen. Einerseits verlangt sein strenger Stil eine entsprechend zurückhaltende Wiedergabe, auf das Ganze des Kunstwerkes bezogen. Andererseits bedarf seine so sehr dem Geist verpflichtete, an keine Konzessionen gefälliger Art gebundene Tonsprache der seelischen Wärme, der Liebe des Vermittlers. Der Hörer muß das Gefühl haben, daß der Spielende bis ins Letzte an diese Musik glaube, um so selber zum Glauben und dadurch zum beginnenden Verständnis zu gelangen. Das bloße Formverständnis, so wichtig es bei dem polyphonen Musiker Burkhard bleiben muß, bedeutet nur die erste Stufe. Eine zweite ist das Vordringen zum Geist, eine dritte erreicht den inneren Quellpunkt, das schöpferische Geheimnis eines tief religiösen Menschen.

Selten konnte man die selbstlose Hingabe an ein Kunstwerk so rein und aufopferungsvoll verspüren, wie an dem Kammermusikabend mit Werken von Willy Burkhard. Die Verbundenheit mit der Musik des Vaters tat sich in dem seelenvollen Spiel der Flötistin Ursula Burkhard kund, die in der „Lyrischen Musik in memoriam Georg Thrakl“ op. 88 mitwirkte. Aber auch der „spiritus rector“ am Klavier, Walter Frey, besitzt das innere Feuer und zugleich die Unerbittlichkeit, Burkhardts Tonsprache nach den ihr innewohnenden Gesetzen zu erfüllen, ihr, wo es erlaubt ist, blühendes Leben oder energische Härte zu schenken. Besonders in der „Sonate für Violoncello und Klavier“ op. 87 war sein schöpferischer Anteil bedeutend und ging weit über das strukturell Geforderte hinaus.

In gleicher Richtung, nur durch die tonlichen Grenzen des Instruments gebundener, musizierte Richard Sturzenegger, der in sämtlichen vier Werken kontrapunktisch, oft in gelöster Kantilene, häufiger aber als dunkelschimmernder Grund mitzuwirken hatte. Die Kantate op. 63 „Der Sonntag“ ist trotz ihrer hymnischen Tonsprache ein kammermusikalisches Werk und erklang im Konservatoriumssaal viel inniger als seinerzeit in der Französischen Kirche. Katharina Marti ist mit dem Werk vertraut, ihre textliche Ausgestaltung ist stets mustergültig, so daß eine untadelige Ausführung gesichert war, besonders, da Hansheinz Schneeberger, Violine, und Walter Kägi, Viola, mitwirkten. Die Härten und Zackigkeiten des

Trios für Klavier, Violine und Violoncello, op. 43, liegen im Werk begründet und lassen sich kaum einem künstlerischen Sinn rein einordnen. Da hier das religiöse Urgefühl nicht in dem Maße wie bei den übrigen Werken des Abends zu ahnen war, berührte es — ohne Schuld der Interpreten Walter Frey, Hansheinz Schneeberger und Richard Sturzenegger — fremdartiger und kühler. Unbedingt im Vordergrund stand der Lyriker Burkhard mit seinen verinnerlichten und durch äußerst sparsame Harmonik gekrönten Sätzen der Sonate oder der „Lyrischen Musik“, wo immer irgendwie eine Chormelodie mitzuschwingen scheint. Denn Burkhard will keine künstliche Differenzierung, sondern immer das Ganze, und das bedeutet bei ihm das Tiefste. er.

„ORPHEUS“ UND „OEDIPUS REX“ Mannheim

Dreihundertfünfzig Jahre sind vergangen, seit Claudio Monteverdis „Orfeo“ zuerst in Mantua am Hofe Vinzenz des Ersten von Gonzaga aufgeführt wurde. Wenn wir diesen „Orfeo“ mit den Augen seiner Zeit betrachten, so ist er das, als was die Musikgeschichte ihn verzeichnet: die erste Vollendung des musikalischen Dramas. Monteverdi träumte nicht den Traum jener Zeit, die Musik der Griechen wiedergefunden zu haben, er suchte nichts anderes als — später Winkelmann — in der Antike den Menschen und die Natur! Mit dem Tiefblick für das Ursprüngliche, der seinem ganzen Schaffen den Weg weist, hat Carl Orff das alte Werk an das Licht des Theaters gezogen und ihm einen modernen Mantel umgehängt; dabei hat ihm Dorothee Günther für eine freie, dichterische Textfassung gesorgt.

Herbert Albert, der musikalische Leiter, entfesselte die klangliche Schlagkraft Orffs zu hinreißender Steigerung; Spielleiter Joachim Klaiber hielt sich streng an die einfach großen Linien des Renaissancedramas und gab, von der Tanzgruppe Lisa Kretschmars wirksam unterstützt, den Stimmen und Formen der Kantate fesselnde szenische Erscheinung. Paul Walter schärfte den Kontrast mit reichem Faltenwurf graugetönter Vorhänge, vor denen sich die von Gerda Schulte entworfenen Kostüme wirksam abhoben. Unter Joachim Popelka bewegte sich mit vollkommener Sicherheit in ungewohnten Stilwelten der Chor. Hans Günther Grimm gab überlegen und gelöst den Sänger Orpheus; Petrina Kruse ihrer Eurydike Anmut und Süße. Die Botin war Res Fischer aus Stuttgart; ihre Rolle war, rein leistungsmäßig betrach-

tet, ausgezeichnet angelegt. Walter Streckfuß zeichnete den Totenwächter finster und starr.

Nach der Pause sah man in neuer Inszenierung die oratorische Oper nach Sophokles von Igor Strawinsky und Jean Cocteau „Oedipus Rex“. Bei aller Ökonomie schaltet und waltet Herbert Albert mit dem gesamten Formenvorrat der Tonwelt. Er hat seine eigene Linie und einen klaren Blick für das Optisch-Anschauliche, für das Visiönäre, für das Bewegte, wie das statuarische Element. Der Spielleiter Joachim Klaiber hielt sich streng an die großen Linien: Großartig wie er die gestisch mimische Wirkung von den beiden Spannungszentren Oedipus und Jocaste anwachsen ließ und festhielt, bis sie durch die fortschreitende Mitteilung gelöst wurden. Der in Stufenreihen zu beiden Seiten regungslos aufgestellte Chor war durch Kaschierungen fast ganz verdeckt, seine Gestalten in der Stoffmauer nur angedeutet. Hans Hoffmann sang den Oedipus, Res Fischer die Jocaste, Willi Wolf den Kreon, Heinrich Hölzlin den Teiresias, beide sehr intensiv, Hans Rößling den Boten, Karl Bernhöft den Hirten. Der Sprecher war Walter Vits-Mühlen. Der Beifall war freudig und herzlich. Hede Linz

KOMPONIERENDE FRAUEN

Meiningen

Die Darbietung von Werken komponierender Frauen, die innerhalb des Raumes Suhl—Meiningen—Hildburghausen ein schönes Privileg geworden ist, entwickelt sich allmählich zu einer gewissen Systematik, die mit dem Vorstellen aller maßgeblichen Gattungen dieses Gebietes ein einigermaßen kompetentes Urteil gestattet. Man möchte sagen, daß die im grundsätzlichen Sinne vollzogene Gleichberechtigung der Frau die Fähigkeit zur Mitwirkung auch am künstlerischen Schaffensprozeß voll erwiesen hat. Dabei mag es eine Frage der Auswahl sein, daß der musikalische Anteil nicht immer durch objektiv überzeugende Proben belegt ist.

Dies ist das Bild, das sich aus der kritischen Beobachtung eines weiteren Halbjahrs der Darbietung von Frauenkompositionen, diesmal überwiegend Kammermusik, ergibt. Am nachdrücklichsten wirkte die Schaffensprobe, die Philippine Schick (München) in ihrer „Passacaglia und Choralfuge über Magnificat“ für zwei Klaviere bot und mit einem anregenden Vortrag über ihre Begegnungen mit bedeutenden Frauen des internationalen Musiklebens verband. Es handelt sich um ein reifes,

aparte Erfindung aus einem tiefsten Grundmotiv entwickelndes Werk, das in seinem zweiten Teil von jublierender Festlichkeit widerstrahlt. In der gleichen Veranstaltung im Victoria-Saal des Meininger Schlosses konnte eine gemütvoll hausmusikalische Klaviersuite von *Ruth Zedlin* Freunde gewinnen. — In einem darauffolgenden Abend erschien ein Streichquintett der 1903 geborenen Wienerin *Anna Maria Gary*, in dem das gemütvoll Gewinnende ihres Vaterlandes Form erhält und das Fehlen einer gedanklichen Substanz liebenswürdig verbirgt. Von der Hamburgerin *Ilse Fromm-Michaelis* gab es eine erste „Musica Larga“ für Streichquartett und Klarinette, Hermann Abendroth gewidmet, ein Werk, das ein Netz feiner Linien zwischen den Pfosten einer recht soliden Tonalität ausspannt und in diesem Sinne nicht ganz einheitlich wirkt. Zweifelloso am eindrucksvollsten mit seinem fremdartigen Arom in der gewählten Ausdrucksweise europäischer Kompositionstechnik und dem Widerspruch seiner virtuos rivalisierenden Instrumente war das als deutsche Erstaufführung gebotene Trio für Flöte, Klarinette und Klavier der 1920 in Phöngjang geborenen Koreanerin *Mun Gen-Ok*, die im Jahre 1955 für einige offiziellere Werke den Koreanischen Staatspreis erhalten hat. Ein späteres Programm stand im Zeichen der deutsch-tschechischen Kulturbeziehungen. Hier erklang, als DDR-Erstaufführung angekündigt, als einziges Werk einer Frau inmitten einer Wortlyrik von blühendem Reichtum die Suite für Horn und Streichquartett der 1915 geborenen Pragerin *Vlasta Smejkalová*, von der bereits ein recht vielseitiges Schaffen vorliegt. Das kaum als „absolut“ zu empfindende Werk bewegt seine Tonfiguren im Rahmen einer bürgerlichen Bilderwelt, die den Anspruch des Hörers an einen charaktervollen Eigentum nicht befriedigen kann.

Werner Kaupert

WÜRDIGES GASTSPIEL CAPPELLA CAROLINA

Toulouse

Im Rahmen der ehrwürdigen Basilika St.-Sernin, eines der Kleinodien der romanischen Kirchenbaukunst in Frankreich, am Grab des heiligen Thomas von Aquin und am geweihten Ort, wo einst der heilige Bernhard den Kreuzfahrern predigte, hat die Aachener Cappella Carolina unter der Leitung ihres Dirigenten Professor Theodor Bernhard *Rehmann* die h-moll-Messe von Bach aufgeführt. Unter den hohen Gewölben der alten

Basilika ertönte der Chor als trefflich verschmolzenes Ensemble voll und klangschön und brachte den verschlungenen Kontrapunkt des Meisters zu voller Geltung. Als hervorragende Solisten bewährten sich Hanni Mack-Cosack (Sopran), Marga Höffgen (Alt), Tom Brand (Tenor), Rom Kalma (Bariton) und Winand Esser (Baß).

Erst die Mitwirkung des symphonischen Orchesters der Sendestation Toulouse-Pyrénées machte die Aufführung möglich. Die Schwierigkeiten einer raschen Einstudierung wurden mit Sicherheit bewältigt, und der Klangkörper zeigte sich auf der Höhe seiner nicht eben leichten Aufgabe. Besondere Erwähnung verdienen die Herren Sirven und Ganot, die sicherlich zu den besten Spezialisten der Bachtrompete zählen, der Konzertmeister Armand, der Flötist Leroy, der Hornist Montfeuillard, der Oboist Hecklé und C. Perrier (Oboe d'amore).

Professor Rehmanns Erfahrung und seinem Können gelang es, in wenigen Proben Solisten, Chor und Orchester glücklich aufeinander abzustimmen und ihnen den nötigen Impuls zu einer schlackenfreien Wiedergabe zu geben. Sein tiefmusikalischer Stil voll einfacher Innigkeit wird dem Aufbau jedes Satzes und des Gesamtwerks gerecht und verfügt, bei zügigem Tempo, über eine überzeugende Dynamik, die ruhig und gemessen den Eindruck bis ins Großartige zu steigern vermag. Unter seiner Leitung war die Wirkung der Aufführung ergreifend und des erhabenen Werkes würdig.

Jean Boyer

„SHAKESPEARES MUSIKANTEN“ Wiesbaden
„Shakespeares Musikanten“, eine Suite für Kammerorchester nach Weisen aus Shakespeares Dramen von *Hermann Unger*, erlebte in Wiesbaden ihre Uraufführung. Ein höfisch galantes „Pagenlied“, eine melancholisch verträumte Kantilene „Ophelia singt“, ein allerliebste, stimmungsvolles „Ständchen für Sylvia“, ein groteskes Gemälde „Der Narr“, eine von verhaltener Leidenschaft geprägte Elegie „Komm herbei, Tod“, eine schlichte, zart-innige Melodie „Desdemona singt“ und schließlich ein derb volkstümliche Lustigkeit und Tanzfreude sublimierender „Rundtanz der lustigen Weiber von Windsor“ — diese charaktervollen Sätze runden sich, bei äußerster Knappheit der Anlage, Dichte der Aussage und Prägnanz der Ausdrucksmittel, zu einem nach Dimensionen und Taktarten, Klang und Stimmung formal ausgeglichenen Zyklus.

Die Instrumentation (Streicher, Holzbläser, Horn) ist farbig und kultiviert; bei aller Abwechslung der im Wechselspiel bald solistisch hervortretenden, bald im tutti untertauchenden Instrumente dominieren die dunklen Nuancen dank den zur Kantilene reich verwendeten und liebevoll bedachten Klarinetten und Oboen. Die Faktur, ob homophon oder filigranartig polyphon, ist kunstvoll. Die Harmonik, der Tonsprache eines Paul Graener nahestehend, gemahnt, tonal durchaus gebunden, an die abgeklärte Spätromantik (etwa der „Träume am Kamin“) des reifen Max Reger. Dem nach Sujet und Konzeption — musikalische Inspiration aus literarischer Quelle — echt romantischen, durch und durch musikantischen und bei aller Unproblematik sehr persönlich geprägten Werk, das aus dem Manuskript aufgeführt wurde, möchte man eine baldige Drucklegung und weitere Verbreitung wünschen.

Das Symphonie-Orchester der Stadt Wiesbaden unter der Leitung von Ernst Schrader (als Gast) bescherte diese köstliche, ganz unprätentiös sich gebende Komposition in einer wohl ausgefeilten, feinsinnigen Interpretation. Gerd Sievers

ZWEI NEUE KLAVIERKONZERTE Berlin

Das Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks, das nach längerer Pause wieder einmal in Berlin zu Gast war, brachte am ersten der beiden Abende als Uraufführung das *Konzert für Klavier und Orchester* op. 20 von Gottfried von Einem: eine dreisätzige Schöpfung, die, nach scheinbar kühnem Beginn, bald in konventionellere Bahnen einmündet. Einem bietet hier, und zwar in durchaus reizvoller Verpackung, ein Vieles an (zum Teil bereits erprobten) Wirkungen; den Geschmack des Publikums weiß er jedenfalls recht genau zu treffen. Das Werk ist abwechslungsreich und kurzweilig, ohne bekenntnisthaffte Züge vortäuschen zu wollen. Die Moderne tritt in einem gefälligen Gewande vor den Hörer, das zugleich aber auch mit interessanten Ornamenten bestickt ist. Der Solist hat sich über einen Mangel an Aufgaben nicht zu beklagen. Der überaus dankbare Klavierpart wurde von der „Spezialistin“ Gerty Herzog mustergültig interpretiert. Schmidt-Isserstedt und die Seinen, die in vorbildlicher Verfassung und Spiellaune waren, gaben die farbiges Orchester-Grundlage.

Wenige Tage zuvor gab es, anlässlich des fünfjährigen Bestehens der Pianistenschule Dounias-Sindermann, eine weitere Uraufführung: das

Klavierkonzert op. 26 des aus Heinz Tiessens Schule stammenden Komponisten Wolfgang Steffen (geb. 1923). Mit diesem an Einfällen reichen Opus (das der junge Pianist Jürgen Meyer mit dem Berliner Orchester unter der Leitung von Hans-Joachim Wunderlich zu wohl gelungenem Vortrag brachte) hat Steffen eine schöne Talentprobe abgelegt. Dem in einem Satze durchlaufenden Werk fehlen eigentlich nur gewisse Binnenkontraste; sonst aber ist es schwungvoll gehalten und wirkt im ganzen konzentriert. Werner Bollert

RADIOPHONE MUSIK ZUR UNTERHALTUNG

Freiburg i. Br.

Im SWF-Studio Freiburg gab eine Pressevorführung anlässlich der 1000. Bandaufnahme radiophoner Unterhaltungsmusik Gelegenheit, Erreichtes zu überschauen und in die Zukunft zu peilen. Beide Kapellmeister, Willi Stroh und Gustav Görlich, entwickelten ihre Ziele und ihre Mittel, zumal der radiophonen Kombination und Mischung, durch die mehrere Spuren aufgenommener Produktionsgänge dem Kleinen Unterhaltungsorchester unbegrenzte Potenzierung ermöglichen. Zugleich stellten sich persönlich junge Komponisten mit Bandaufnahmen vor: Berthold Hummel, gebürtiger Badener, mit einem Konzertstück für Flöte und kleines Orchester „Pan 56“, auch mit seiner „Afrikanischen Suite“, aus der allerdings nur vier Sätze erklangen: die unter den Mohammedanern Afrikas selbst gesammelte Folklore „Ali Baba“, das pittoreske Wüstenbild „Kalahari“, eine Elegie aus dem Basuto (Negerreservat) und Heija Safarie, Burenjagdlieder und Kriegslärm. Weiter stellte sich der Kölner Lemmacherschüler Hans Willy Bergen mit einem „Dialog in Bleu“ für Flöte und Bratsche mit kleinem Orchester vorteilhaft vor. Sieben weitere Bandaufnahmen maßen leichtere, amüsante Genres von der gehobenen bis zur noch die „Schnulze“ meidenden Unterhaltung ab. F. B.

KOPFSCHÜTTELN ÜBER EIN BERÜHMTES ORCHESTER

München

Auf seiner großen Europareise, die auch nach Leningrad und Moskau führte, konzertierte das Bostoner Symphonie Orchester auch in München und erregte trotz seiner hochbedeutenden Spielkultur hier doch kritisches Kopfschütteln. Man fand sich nicht mit der Auffassung zurecht, mit der Charles Münch Haydn und Brahms einige technisch brillante Lichter aufsetzte. Die Kopf-

schüttler stießen sich daran, daß er Haydns Londoner Symphonie in B-dur Nr. 102 überdimensionierte, sie beethovenisch dramatisierte und das Werk in großer Besetzung musizierte. Freilich war das kein zeitgebundener höfischer Haydnstil mehr, aber doch überzeugend in der gesunden Natürlichkeit, die gerade bei Haydn oft so schmeichlerisch überschminkt wird. Aber noch ärgerlicher wurde empfunden, daß die harte rhythmische Präzision des Orchesters der „Zweiten“ von Brahms den gewohnten idyllischen Empfindungsschmelz nahm. Die ästhetische Gewohnheit ließ sich nicht erschüttern durch die weiten Bogen und den ruhigen, immer inten-

siver sich steigernden Atem der Bewegung, durch die Charles Münch das Werk auf eine andere Ebene stellte. Man hatte nicht den Eindruck, daß er mit der Symphonie etwa artistischen Mißbrauch getrieben, daß die bewunderswerte Perfektion des Orchesters über das Werk triumphiert hätte. Daß die Orchester-Perfektion ein eigener Ausdruckswert werden kann, erlebte man an dem musikalischen Feuer der dritten Symphonie von Bohuslav Martinu. Die billige Klangsüßigkeit ein Orchester-Elegie zur Erinnerung an Serge Koussevitsky von dem amerikanischen Komponisten Howard Hanson war in diesem Programm und an dem Ort deplaziert. *Joachim Herrmann*

MUSICA-UMSCHAU

Wider das Auswendigdirigieren

Seit langem hat es sich eingebürgert, daß die Solisten in Konzerten — allen voran Pianisten und Geiger — auswendig spielen, mithin zu ihrer künstlerischen Leistung noch eine oftmals erstaunliche Gedächtnisleistung vollbringen. Wenn sie das von sich aus tun, um sich frei entfalten zu können, ist nichts dagegen einzuwenden. Wohl aber dann, wenn es von ihnen verlangt wird. Dadurch fallen die Darbietungen all jener Künstler weg (und es befinden sich namhafte darunter!), die sich nicht unbedingt auf ihr Gedächtnis verlassen können. Sie würden wahrscheinlich von den vor ihnen liegenden Noten gar keinen oder nur geringen Gebrauch machen, gewöhnen aber Sicherheit dadurch und brauchen nicht den Hauptteil ihrer Aufmerksamkeit auf das Gedächtnis zu konzentrieren. Bei der jetzigen Sachlage sehen sich Pianisten, die keine Gedächtniskünstler sind, auf das Begleiten von Liedern und auf die Mitwirkung bei Kammermusik beschränkt, bis eines Tages auch hierbei das Auswendigspielen verlangt wird.

Tatsächlich bewegt sich die Entwicklung in dieser Richtung. So gingen bereits einige Quartette zum notenlosen Vortrag über, und neuerdings wird es Sitte, daß Kapellmeister wenigstens die letzte Nummer ihres Programms, meist eine größere Symphonie, auswendig dirigieren.

Dagegen sollte man sich wenden. — vor allem von seiten des Publikums! Nicht die Leistung des Gedächtnisses sollte bewundert und beklatscht werden, sondern die künstlerische Leistung. Die Kunst — nicht das Kunststück! Das

die Laien frapierende Exerzieren des Auswendigdirigierens steht mit sportlichen Leistungen, Schnelligkeitsrekorden, Varietédarbietungen wie Jonglieren und mit Akrobatik auf der gleichen Stufe. Das sollte man sich klarmachen und die künstlerische Leistung eines Dirigenten nicht durch falsche Ansprüche zum Virtuositentum erniedrigen.

Arthur Nikisch, wohl der größte Dirigent der letzten 75 Jahre, besaß ein schlechthin phänomenales Gedächtnis. Schon als siebenjähriger Knabe vollbrachte er eine Leistung, die niemand für möglich halten wird, die jedoch bezeugt ist. Nachdem er erst ein Jahr lang musikalischen Unterricht erhalten hatte, hörte er anlässlich eines Besuches, den er mit seinen Eltern auf einem benachbarten Gut machte, ein Orchestron. Der plumpe Apparat spielte von Rossini die Ouvertüren zu *Wilhelm Tell* und zum *Barbier von Sevilla*; danach eine Phantasie aus Meyerbeers Oper *Robert der Teufel*. Jedes Stück nur einmal! Zu Hause schrieb der Siebenjährige alle drei Stücke „frei aus dem Gedächtnis notengetreu als Klavierstücke nieder“¹. Das hätte vielleicht nicht einmal der gleichaltrige Mozart zuwege gebracht. Dies als Wunder zu betrachtende Gedächtnis hat Nikisch bis zuletzt behalten. Wenn also einer, dann wäre er der Mann dazu gewesen, nicht nur auswendig zu taktieren, sondern auswendig zu dirigieren. Er tat es auch, hatte aber ausnahmslos die Partitur vor sich liegen, um den Anschein und die „Eitelkeit des Auswendigdirigierens“ — dies

¹ „Arthur Nikisch, Leben und Wirken.“, herausgegeben von Heinrich Chevalley, Berlin 1922, Seite 4.

seine eigenen Worte! — zu vermeiden. Er wollte um seiner künstlerischen Leistung, nicht um des Gedächtnisses willen bewundert werden (a. a. O. Seite 175). Leute, die ihm nicht das Wasser reichen konnten, deren Unzulänglichkeit er belächelte, suchten dann gerade durch das von ihm in seiner vornehmen und lauterer Gesinnung abgelehnte Auswendigdirigieren Kapital zu schlagen, wobei sie oftmals durch bloßen Gedächtnisdrill dürftige Leistungen überdeckten.

Soll nun in einer Zeit, die auf allen Lebensgebieten immer ausschließlicher die technischen Fähigkeiten und Leistungen propagiert, registriert und aestimiert, zuletzt auch der Kunstbetrieb (schon dies Wort besagt alles!) vertechnisieren? Nicht nur die Vermittlung der Musik — die Musik selbst, wir erleben es täglich, leidet darunter. Noch ist es nicht zu spät! Noch ließe sich die verhängnisvolle Entwicklung abstoppen, wenn die Dirigenten sich auf ihre eigentliche Aufgabe besinnen und das Publikum davon Abstand nimmt, sich bei der Darbietung musikalischer Kunstwerke auf Gedächtniskünste zu kaprizieren.

Julius Kühn

IN MEMORIAM

Leonhard Lechner (1553—1606)

Am 9. September 1606 endete in Stuttgart das Leben des Komponisten Leonhard Lechner, der sich „*Athesinus*“, d. h. aus dem Etschtal stammend, nannte und von führenden Musikern seiner Zeit als einer ihrer besten Meister gerühmt wurde. Die neuere Musikgeschichtsschreibung hat ihn zunächst geringer eingeschätzt und lediglich als Epigonen seines Lehrers Orlando di Lasso gewürdigt. Erst seit vor dreißig Jahren bis dahin unbekannte Werke Lechners, besonders aus den letzten anderthalb Jahrzehnten seines Schaffens, wiederentdeckt und veröffentlicht wurden, und nachdem der Thomaskantor Karl Straube 1926 in Leipzig seine 1593 entstandene Passionsmusik nach dem Evangelisten Johannes zum erstenmal wieder aufgeführt hatte, wurde seine Bedeutung und Eigenart mehr und mehr erkannt, wurden seine Werke nicht nur von den Singkreisen der Jugendbewegung, sondern auch von den Kirchenchören beider Konfessionen mit Begeisterung aufgenommen. Zumal seine Johannes-Passion, die bereits in zwei Ausgaben und nicht weniger als sechs Auflagen vorliegt, ist durch Aufführungen in der Passionszeit und besonders durch den Rundfunk weiteren Kreisen bekanntgeworden.

Über Lechners Herkunft wissen wir nur durch den Beinamen, daß er Südtiroler ist; Ort und Tag seiner Geburt sind unbekannt, nur das Geburtsjahr ist mit 1553 ziemlich genau errechnet worden. Aus Vorreden zu seinen gedruckten Werken erfahren wir, daß er die Musik von frühester Kindheit an getrieben und sich nicht nur im Singen, sondern auch in der Komposition geübt habe; dabei hätte er aus dem Vorbild großer Meister am meisten gelernt. Gute Gelegenheit bot ihm dazu der Dienst als Kapellknabe in der von Lasso geleiteten bayerischen Hofkapelle, der er bis 1570 angehörte. Danach scheint er als fahrender Schüler von einer hohen Schule zur andern gezogen zu sein; leider hat er nicht berichtet, wo er gewesen ist, sondern teilt nur mit, daß er „kreuz und quer die verschiedensten Gegenden durchwandert“ hätte. Er muß diese Wanderjahre eifrig zu seiner Weiterbildung genutzt haben; denn sein Erstlingswerk, eine 1575 in Nürnberg erschienene umfangreiche Sammlung lateinischer Motetten, zeigt ihn bereits als fertigen Meister, der zwar die Schule Lassos nicht verleugnet, aber doch auch eigene Wege geht.

Aus der Vorrede dieser Sammlung wissen wir, daß Lechner nach den Jahren des Umherschweifens in Nürnberg eine neue Heimat und als Kolaborator an der Pfarrschule von St. Lorenz seinen Broterwerb fand. Er will jedoch nicht als Schulgehilfe, sondern als Komponist eingeschätzt werden, denn das Komponieren sei der eigentliche Inhalt seines Lebens. Während seiner zehnjährigen Tätigkeit, zu der u. a. die Leitung eines Musikkollegiums gehörte, das aus angesehenen Bürgern der Stadt, darunter mehreren Ratsherren, bestand, erwarb er sich als „gewaltiger Componist und Musicus“ hohes Ansehen und zahlreiche Freunde. 1576 heiratete er die junge Witwe des 1573 verstorbenen Stadtpfeifers Friedrich Kast, Dorothea aus dem angesehenen Geschlecht der Lederer; aus dieser Ehe wurde ihm gegen Jahresende 1578 ein Sohn Gabriel geboren.

So war er durch Freundschaft, Verwandtschaft und Dankbarkeit an Nürnberg gebunden und wies Angebote von Fürsten und anderen Städten lange Zeit beharrlich ab. Als jedoch 1584 Graf Eitel Friedrich von Hohenzollern ihm die Stelle eines Kapellmeisters an seinem prunkvollen Hofe in Hechingen anbot, lockte ihn die Möglichkeit des sozialen Aufstiegs, und er trat in

dessen Dienst — doch nicht für lange Zeit. Schon nach knapp einem Jahr verließ er fluchtartig die Grafschaft und suchte in Württemberg Zuflucht. Sehr wahrscheinlich kam es zu konfessionellen Zwistigkeiten, da Lechner überzeugter Lutheraner, der Graf aber Anhänger der Gegenreformation war. Dieser fahndete eifrig nach seinem entlaufenen Dienstmann und schrieb Briefe an Fürsten und Stadträte, in denen er Lechner als Mensch und Künstler herabzusetzen suchte. Dem ist es wohl vor allem zuzuschreiben, daß dessen Bewerbung um die Stelle des Hofkapellmeisters in Dresden trotz der warmen Fürsprache Lassos und der Herzöge von Bayern und Württemberg vergeblich blieb.

Lechner mußte froh sein, als Tenorist in der Hofkapelle zu Stuttgart unterzukommen. Doch auch hier gelangte er bald wieder zu hohem Ansehen und gewann neue Freunde; er wurde zum Hofkomponisten ernannt, und nach dem Tode seiner Vorgänger erhielt er 1595 auch die Stelle des Hofkapellmeisters. Die etwa fünfzig Mann starke Hofkapelle erlebte unter seiner Leitung eine Glanzzeit und fand auch an anderen Orten, z. B. bei einer Fürstenhochzeit in Dresden, rühmende Anerkennung; obwohl Lechner oft mit der Widerspenstigkeit mancher Kapellmitglieder zu kämpfen hatte und durch langwierige Krankheit behindert war, so daß er sich einmal „den elendesten Capellmeister in ganz Deutschland“ nannte, ließ seine Schaffensfreudigkeit bis zuletzt nicht nach. Die Abrechnungen der Hofkapelle verzeichnen fast alljährlich Vergütungen, die er für neue Kompositionen erhielt. Leider ist im letzten Jahrzehnt seines Lebens nichts mehr im Druck erschienen, so daß von seinen Spätwerken nur geringe Reste erhalten sind, die in der Landesbibliothek Kassel aufbewahrt werden; die andern Handschriften sind wahrscheinlich bei einem Brande der Stuttgarter Schloßbibliothek verlorengegangen. Trotz dieser Verluste ist das auf uns gekommene Lebenswerk so umfangreich, daß eine vor drei Jahren begonnene Gesamtausgabe seiner Werke (im Bärenreiter-Verlag, Kassel) nicht weniger als fünfzehn Bände füllen wird.

Lechner hat lateinische Messen und Motetten, deutsche Lieder — darunter dreistimmige „nach Art der welschen Villanellen“, vierstimmige „nach Art der welschen Canzonen“ und vier- bis sechstimmige Liedmotetten — ferner Bußpsalmen, Magnificat-Kompositionen und die

schon erwähnte Figuralpassion geschaffen; er ist einer der ersten deutschen Meister, der auch die großangelegten Formen der Mehrchörigkeit beherrscht. Von Werken dieser Art ist besonders eine Hochzeitsmusik für 24 Stimmen zur Vermählung des Patriziers Sebald Welser 1582 als die umfangreichste zu erwähnen. Was ihn jedoch vor seinen Zeitgenossen auszeichnet, ist sein Streben nach einer neuen Intensität des Ausdrucks. Eine innere Glut, eine Inbrunst des Glaubens und Fühlens will bei ihm zum sinnlich wahrnehmbaren Klang werden. Eng damit zusammen geht ein neues Verhältnis zum Text, und zwar gelingen ihm vor allem großartige Gestaltungen deutscher Dichtungen. An der Ursprünglichkeit und Bildhaftigkeit des Deutschen entzündet sich seine musikalische Phantasie stärker als an der formgebändigten und glatteren, auf streng logische Regeln aufgebauten Gelehrtensprache des Lateins; schon in einer Sammlung deutscher Lieder vom Jahre 1582 stehen Liedmotetten, die einen kaum zu überbietenden Höhepunkt dieser Gattung bilden. Und in einer posthumen Handschrift v. J. 1606 finden sich zyklische Kompositionen wie das „Hohelied Salomonis“ und die „Deutschen Sprüche von Leben und Tod“, in denen die Stilelemente von Motette und Madrigal zu einer neuen Einheit verschmolzen sind; in diesem reifen, ganz eigenen Altersstil hat Lechner eine Stufe künstlerischer Entwicklung erreicht, die ihn weit über seine Zeitgenossen hinaushebt und zu einem Geistesverwandten des eine Generation jüngeren Heinrich Schütz macht. In der Geschichte der Chorkomposition gebührt ihm neben diesem und den andern großen Meistern der Motette und des Madrigals ein Ehrenplatz.

Konrad Ameln

Johannes Kuhlo

Johannes Kuhlo¹ wurde vor hundert Jahren in die Ravensberger Erweckung hineingeboren. Sein Vater Eduard, der als Dorfpfarrer von Gohfeld aus, zwischen Herford und Bad Oeynhausens gelegen, die „Jünglings- und Jungfrauenvereine“ im Auftrag des Erweckungspredigers Heinrich Volkening aufbaute und den jungen Bläserchören Ravensberg als „Gaugraf“ vorstand, spannte seinen aufgeweckten ältesten Sohn frühzeitig in die junge musikalische Arbeit ein: als Bläser verschiedener Instrumente, als Sänger in Sopran und Alt, als fleißigen Notenschreiber.

¹ Vgl. die soeben neu aufgelegte Kuhlo-Biographie des Verfassers im Luther-Verlag, Witten.

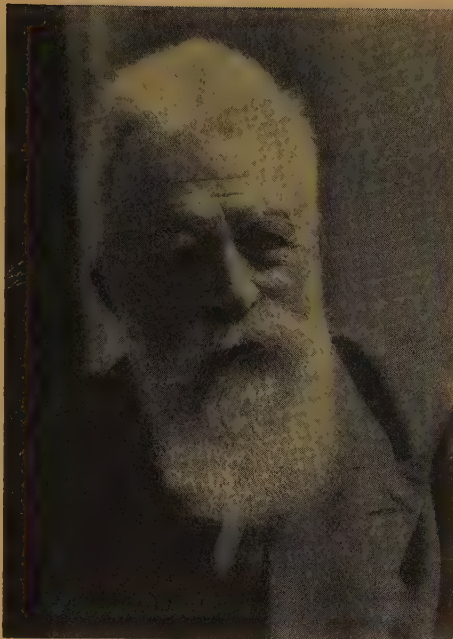
Am Gymnasium in *Gütersloh* baute Johannes als Obertertiärer mit Hilfe seines Vaters dann schon einen eigenen Posaunenchor auf.

In *Halle* hat Kuhlo seinen Militärdienst abgelegt und lebte sich dabei in die preußische Militärmusik mit ihrer Harmonie-Besetzung ein. In seiner freien Zeit spielte er eifrig mit. In *Leipzig* war er Mitglied des Riedel-Vereins und nahm in seiner Mitte an der Neu-Entdeckung der Musik von *Eccard* und *Schütz* teil. In *Erlangen* begeisterte den jungen Theologiestudenten die lutherische Liturgie der bayrischen Kirche, und im Bannkreis des Hymnologen *Zahn* und des Liturgikers *Löhe* war der mit „einem Tropfen pietistischen Öls gesalbte Lutheraner“ ein aufnahmebegieriger Schüler.

Alle diese Anregungen hat Johannes Kuhlo dann als Leiter der Diakonen-Anstalt *Nazareth* innerhalb der *Bodelschwingschen* Anstalten von *Bethel* vielfältig ausgebaut. Die Organisation der diakonischen Bruderschaft gab Kuhlo die Möglichkeit, die von seinem Vater in *Ravensberg* begründete bläserische Arbeit weiter zu entwickeln und auszubreiten. Wenn der erste „Posaunen-Chor“ in *Jöllenbecke* bei *Bielefeld* wirklich Posaunen benutzt hat und wenn das Instrumentarium des Vaters *Eduard* in *Gohfeld* die verschiedensten Klangwerkzeuge besaß, so strebte Johannes dahin, die christlichen Bläserchöre ganz mit der *Flügelhornfamilie* auszurüsten bis hin zum tiefen Bombardon. Der weite, weiche, warme Ton dieser Tonwerkzeuge sollte den Klang des gemischten Chores möglichst naturgetreu wiedergeben, denn die wortgebundene Singekunst besaß für ihn innerhalb des geistlichen Musizierens den absoluten Vorrang. Trotzdem wurde der Name „Posaunen Chor“ beibehalten, wohl wegen seiner biblischen Beziehung.

Aus dem gleichen Grunde führte Kuhlo seinen Instrumentalchören ausschließlich *Vokalmusik* zu. Die Grundlage bildeten Choralsätze von *Eccard*, *Schütz*, *Bach*. Hinzu kamen Bearbeitungen, etwa aus Oratorien von *Händel* und *Haydn* und eigene Tonsätze. Der Choral war ihm das „Volklied im höheren Chor“. So blieben seine Stimmführungen einfach mit zurückhaltender Benutzung romantischer Wendungen.

Überall ist Kuhlo nach Kräften für eine *Erneuerung der Liturgie* eingetreten. Wo er nur konnte, hat er Nebengottesdienste in Form des Stundengebets begründet mit Psalmodie, Hymnus und Canticum ohne Orgelbegleitung. Er selbst voll-



Johannes Kuhlo

zog die Liturgie stets singend, auch im sog. Hauptgottesdienst. Mit der ganzen Leidenschaftlichkeit seines Wesens kämpfte er in Wort, Schrift und Tat für ein „Reichsgesangbuch“.

Johannes Kuhlo war ein *bläserisches Naturwunder*. Bis in sein hohes Alter hinein besaß er einen Flügelhornton, den ihm niemand nachmachen konnte. In einer völlig säkularisierten Zeit, in der sich die Bläserei längst in weltliche Restgebiete, die Militär- und die Volksmusik, zurückgezogen hatte, gelang es ihm, das *geistliche Blasen als christliche Lebensform* wieder zu erwecken und in einer großen Organisation zu festigen. Wie Luther sah er dabei dem Volke „aufs Maul“. Instrumente und ihre Spielart, Schreibweise der Noten, musikalische Fachausdrücke, Tonsätze wurden so einfach wie möglich gehalten. Er vertrat eine *geistliche Volksmusik der Breite*. Mit den Diensten des Blasens schuf er eine *christlich-musikalische Volkssitte* in den Gemeinden als gestaltende Macht. Als andere kirchenmusikalische Kreise noch weitgehend einer instrumentalen Stimmungsmusik nachhingen, hat er seine Chöre entschlossen an die *Quelle des reformatorischen Liedes* zurückgeführt. Wenn die bläserischen Bemühungen der Gegenwart auch manche



Prof. Dr. Max Schneider (Halle), der Präsident der Georg Friedrich Händel-Gesellschaft, bei seiner Ansprache anlässlich des Hamburger Händel-Festaktes. Neben ihm Prof. Dr. Jens Peter Larsen und Gattrin (Kopenhagen) und Prof. Dr. Heinrich Husmann (Hamburg).

Teilfragen unter eigenem und neuem Blickwinkel sehen müssen, so werden sie doch immer auf den Grundlagen weiterbauen, die Eduard und Johannes Kuhlo gelegt haben. *Wilhelm Ehmann*

Jaroslav Řídký († 14. 8. 56).

Der Staatspreisträger Professor Jaroslav Řídký gehörte zu den bedeutendsten Vertretern der modernen tschechoslowakischen Musik. In dürftigen Verhältnissen geboren, mußte er seine Künstlerlaufbahn unter mancherlei Schwierigkeiten durchsetzen. Nach den musikalischen Studien wirkte er kürzere Zeit in der Tschechischen Philharmonie, vom Jahre 1929 ab als Professor der Komposition am Prager Konservatorium der Musik. Der Schwerpunkt seiner Kompositionen liegt in den symphonischen und in den Kammermusikwerken, unter denen sich neben 7 Symphonien und 4 Konzerten für Soloinstrumente mit Orchesterbegleitung besonders auch kleinere lyrische Vortragsstücke für Violoncello befinden, für welches er große Vorliebe

hatte. Aus seinen Lehr- und Experimentjahren hat er sich zum berufenen Nachfolger des Erbes Dvořáks, Nováks und Suks emporgearbeitet. Die Uraufführung seiner 7. Symphonie im Prager Frühling 1956, deren Erfolg er noch erlebte, gehörte zu den wichtigsten Ereignissen des Festivals. Seine Kompositionen verdienen einen Ehrenplatz in der tschechoslowakischen Musikgeschichte und werden hoffentlich auch bald den Weg ins Ausland finden. *Z. V.*

ZUR ZEITCHRONIK

Ein Händel-Festakt

Von einem „Wissenschaftswunder“ sprach Professor Dr. *Friedrich Blume* auf einer Pressekonferenz anlässlich des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses in Hamburg, — von einer Variante des vielzitierten „deutschen Wunders“, das demnach offenbar auch die Wissenschaft eingeholt hat — freilich nicht als warmer Regen der tausendmal tausend Taler, sondern als große Aufgabe, an der eine bereits



Prof. Dr. Jack Allan Westrup (Oxford) empfängt aus der Hand von DDr. hc. Karl Vötterle (Kassel) die ersten Händelbände für England. Dahinter die Professoren Dr. Blume (Kiel) und Dr. Steglich (Erlangen). 2 Fotos: Schröter, Leipzig-Markkleeberg

staunenswerte Leistung aufwuchs, auch im Bereich der angeblich so weltfremden Musikwissenschaft. Der Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung war sehr sinnvoll verbunden mit einem Festakt, der auf eine dieser Aufgaben gerade auch der deutschen Musikwissenschaft hinwies: auf die neue Gesamtausgabe der Werke Händels, die unter dem Patronat der neugegründeten Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft unter Leitung von Professor Dr. Max Schneider, Halle, und Professor Dr. Rudolf Steglich, Erlangen, erscheint, und zwar als gemeinsame Edition des Bärenreiter-Verlages in Kassel und des Deutschen Verlages für Musik in Leipzig. So wurde in dieser Hamburger Händelfeier einmal nicht von Halle oder Göttingen aus, sondern von einer etwas in Vergessenheit geratenen Händelstadt aus ein Bekenntnis abgelegt und zugleich eine ideale Koexistenz der Geister eindrucksvoll dokumentiert. „Die Verehrung für Georg Friedrich Händel ist nicht an Landesgrenzen oder Zonenaufteilung gebunden. In der gemeinsamen Erschließung dieses großartigen musikalischen Werkes ist eine Aufgabe gestellt, die uns verbindet.“

Dieser Festakt aus Anlaß der Gründung der in Halle beheimateten Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft und des Beginnes der Hallischen Händel-Ausgabe nahm den Ruf aus der Geburtsstadt Halle auf und fügte sich als jüngstes Glied in eine Reihe ähnlicher Veranstaltungen, mit denen innerhalb relativ kurzer Zeit des Erscheinens der Bach-, der Mozart-, der Lasso-Ausgabe öffentlich gedacht wurde, dieser Kette großangelegter Editions-Unternehmen unserer Zeit.

Wie die Arbeit an den anderen neuen Gesamtausgaben, so ist auch die „Hallische Händel-Ausgabe“, die nun zu erscheinen beginnt, eine Aufgabe von unbestimmbar großem Gewicht. Noch steht diese Arbeit ganz am Anfang und kann deshalb die Versprechungen aktiver Anteilnahme und Unterstützung durch Vertreter der Behörden, der Kunst und der internationalen Wissenschaft, denen D Dr. h. c. Karl Vötterle — in Ergänzung eines in Halle stattgefundenen Aktes — in Hamburg die ersten Bände der neuen Händel-Ausgabe überreichte, gut gebrauchen. Für Musik gilt sonst die Faustregel: Mit dem Auftakt

ist alles entschieden! So darf man aus dem Gelingen dieses Auftaktes der Händel-Edition, aus dem würdigen Ablauf des Hamburger Festaktes gewiß ein gutes Omen für das große Werk herauslesen.

Sinnvoll war allein schon die Wahl Hamburgs für diese Feier. Am alten Gänsemarkt-Theater, der ersten bürgerlichen Barock-Oper in Deutschland, hat der junge Händel entscheidende Jahre seiner künstlerischen Entwicklung verlebt und seine ersten Opern herausgebracht, ehe er nach Italien ging. Hamburg ist auch die Stadt Friedrich Chrysandors, des großen Händel-Forschers und ersten -Herausgebers, dessen wertvolle Hinterlassenschaft vor kurzem endlich in die Obhut der Hansestadt genommen, freilich nicht vor kindlicher Zerstörungswut bewahrt werden konnte (doch scheint der Schaden geringer zu sein, als ursprünglich angenommen wurde). Schließlich ist Hamburg aber auch die weltoffene Hansestadt, der die Ehrung Händels, dieses Weltbürgers der Musik, wohl ansteht.

Es war schön, daß neben dem gesamtdeutschen der europäische Aspekt bei diesem Hamburger Händel-Gedenken in den Vordergrund trat, denn neben den Gastgeber von Senat und Rundfunk, Kultursenator Dr. Biermann-Ratjen und Intendant Dr. Hilpert, sowie dem Präsidenten der Händel-Gesellschaft, Professor Max Schneider, sprachen auch die Musikwissenschaftler von Oxford und Kopenhagen, die Professoren Westrup und Larsen. Darüber hinaus wurde der Festakt aber zum Mittelpunkt eines inoffiziellen kleinen Händel-Fests. So hatte der NDR, dessen Sinfonieorchester unter Hans Schmidt-Isserstedt der Feier den festlich-musikalischen Rahmen gab, sein laufendes Wochenprogramm mehrfach mit Händel-Sendungen akzentuiert, so schaltete sich auch das Fernsehen mit einer Marionetten-Aufführung von „Il pastor fido“ ein, und schließlich steuerten die Opernhäuser von Halle und Hamburg ihre stehenden Händel-Inszenierungen zu dieser über den Festakt hinausreichenden Händel-Ehrung bei.

Der Vergleich zwischen der dem barock-dekorativen Stilideal huldigenden „Porö“-Aufführung des Landestheaters Halle und der dem szenischen Oratorium angenäherten „Deidamia“-Interpretation durch die Hamburgische Staatsoper stellte dabei die beiden gegensätzlichen Auffassungen zur Frage einer stilgerechten Wiedergabe der Händel-Oper dankenswerterweise deutlich und

scharf belichtet heraus. Beide Aufführungen lieferten dadurch den anwesenden Musikwissenschaftlern reichen Diskussionsstoff und zugleich das beste Anschauungsmaterial zu den Hinweisen, die Professor Max Schneider in seiner Ansprache beim Festakt gerade auch zum Verhältnis von Oper und Oratorium bei Händel gegeben hatte.

Der Präsident der Händel-Gesellschaft rührte dabei an die aller Geisteswissenschaft und so auch der Musikforschung innewohnende Tragik: daß jede Erkenntnis notwendig den Stand des musikalischen Bewußtseins verändert und daß ein bestimmter Status fortschreitender Erkenntnis unvermeidlich „überholt“ wird. Das gibt auch dieser neuen Hallischen Händel-Ausgabe ihren aktuellen Charakter. Im Sinne solcher Anpassung an die fortschreitende Erkenntnis betrieben, ist Musikwissenschaft längst keine abseitige Beschäftigung mehr, sondern mitten hineingestellt in die geistigen Entscheidungen ihrer Zeit. Vielleicht liegt hier die tiefere Ursache jenes „Wissenschaftswunders“, von dem Professor Dr. Friedrich Blume sprach. Dann wäre diese *headline*-Prägung in Wahrheit weit mehr gewesen als nur eine pointierte Vokabel.

Klaus Wagner

Prokofieff über sein Schaffen

„Ich strebe nach größerer Einfachheit und nach stärkerem Hervortreten der melodischen Elemente. Gewiß habe ich früher sehr dissonant geschrieben, wahrscheinlich zu sehr. Bach hat in seiner Musik die Dissonanzen als gute Würze verwendet. Andere haben die Speisen zu sehr mit Pfeffer gewürzt, bis der gute Geschmack weg war und nichts übrig blieb als Pfeffer. Ich glaube, man hat jetzt genug davon. Wir wünschen einen einfacheren und melodischeren Stil in der Musik, einen einfacheren, weniger komplizierten Empfindungsgehalt, und die Dissonanzen an ihren entsprechenden Platz verwiesen, das heißt vorwiegend als Ergebnis der Linienführung. Strawinsky sagte mir einmal, daß sein Ideal eine einfache und reine Satzweise wäre, die nur aus zwei melodischen Linien bestehen würde.

Der Kontrapunkt hat in Wirklichkeit, die Linien mögen noch so klar und melodisch sein, gewisse enge, durch das Gehör bestimmte Grenzen. Mag man noch so viel vom menschlichen Gehör und von seiner Fähigkeit, sich immer komplizierterer Musik anzupassen reden, ich finde nicht, daß diese Fähigkeit so rasch und so gewaltig zuge-

nommen hat. Drei melodische Linien sind etwa das Äußerste, was ein Durchschnittsgehör zu gleicher Zeit noch fassen und verfolgen kann. Und dies ist nur möglich, wenn die Melodien deutlich erklingen und der Lage und Klangfarbe nach verschieden sind. Eine kurze Zeit kann das Gehör vielleicht vier Melodien gleichzeitig wahrnehmen und verfolgen, aber dies wird sich, wenn die Melodien von gleicher Bedeutsamkeit sind, nicht lange durchführen lassen. Bei einer vier-, oder fünf-, oder sogar sechsstimmigen Fuge ist sich das Ohr wahrscheinlich des Vorhandenseins aller Stimmen bewußt, aber genauer erfaßt und verfolgt es nur die wichtigste der melodischen Linien; die anderen Stimmen bereichern den musikalischen Untergrund und die Harmonik, aber sie wirken nur wie schattenhafte Linien in einem Gemälde. Sie werden vom Bewußtsein des Hörers nicht deutlich als gesonderte melodische Züge des kompositorischen Aufbaus wahrgenommen. Dies nötigt den Komponisten dazu, im polyphonen wie im strukturellen Sinne in gewissen Grenzen zu bleiben.

Wer könnte in der als Ganzes erkennbaren und klingenden Kombination verschiedener Melodien weitergehen als Richard Wagner am Schluß des Meistersinger-Vorspiels? Hier haben wir zwei Hauptmelodien, die eine in der höchsten, die andere in der tiefsten Lage des Orchesters, eine dritte, die man eher ein Motiv nennen sollte, in der Mitte, und dazu noch eine minder wichtige Begleitfigur. Dies alles nimmt das Ohr gerade noch auf; aber mehr könnte man ihm kaum zumuten.

Mit anderen Worten: die Musik hat entschieden den höchsten Grad an Kompliziertheit und dissonantem Klang erreicht und überschritten, der für sie überhaupt in der Praxis möglich ist. Ich spreche natürlich nicht von dem Gebrauch zahlreicher Instrumente zum Zwecke harmonischer und instrumentaler Farbgebung. Das ist ein ganz anderes Gebiet, obwohl auch hier deutlich wird, daß die bloße Zahl der Instrumente noch nicht notwendigerweise entscheidend ist für die Fülle und wachsende Mannigfaltigkeit des Orchesterklangs. Ich glaube, wir sind was die Mannigfaltigkeit, die Dissonanz und die Kompliziertheit des Klangs anbelangt, so weit wie nur irgendwie möglich gegangen.

Daher glaube ich, daß der Wunsch nach einfacherem und mehr melodischem Ausdruck, den ich und viele meiner Komponistenkollegen hegen,

der unausweichliche Weg der musikalischen Kunst der Zukunft ist. Natürlich erhebt sich die Frage: Was ist Melodie? Noch vor dreißig Jahren wurde Wagners ‚Götterdämmerung‘ als eine Oper ohne Melodie angesehen. Heute werden nur sehr wenige Menschen leugnen, daß diese Partitur, was immer auch ihre Mängel sein mögen, voll von Melodie ist.

Für gewöhnlich verstehen die Leute unter Melodie eine musikalische Phrase, die weder in den Intervallen noch im Rhythmus noch in ihrer stilistischen Haltung irgend etwas Ungewohntes enthält. Deshalb gilt auch Puccini als ein besonders melodischer Komponist; denn seine Themen enthalten fast nur Intervalle und Akkorde, an die das menschliche Gehör schon seit langem gewöhnt ist, und die es daher ohne weiteres aufnimmt. Aber es ist klar, daß sich das Aufnahmevermögen für Melodien im Lauf der Jahre ändert.

Wie immer man auch zu diesen Fragen steht, so ist doch klar, daß das gewaltige Verlangen herrscht, wieder zur Einfachheit zurückzukehren, in dem Dickicht wieder eine Lichtung zu erreichen und die Richtung der Entwicklung neu zu bestimmen. Und hier ergibt sich ein sehr wichtiger Punkt, an dem jeder für sich die Entscheidung treffen muß: der Wunsch nach Rückkehr zu den klassischen Formen, der von mir selbst sehr tief empfunden wird. Im Bereich der Oper habe ich das Bedürfnis nach neuen Ideen und Formen, obwohl die Frage der Form hier besonders strittig ist, da in der Oper die musikalische Form im wesentlichen durch die Form des ihr zugrundeliegenden Dramas bestimmt wird. Im Bereich der Instrumentalmusik habe ich nicht das gleiche Bedürfnis. Da begnüge ich mich gerne mit den bereits vervollkommenen Formen. Ich wünsche mir nichts besseres, nichts geschmeidigeres oder vollständigeres als die Form der Sonate, die alles enthält, was ich für meine kompositorischen Zwecke benötige.“

(Prokofieff im Jahre 1942 in einem Gespräche mit dem amerikanischen Musikkritiker Olin Downes; übersetzt von Willi Reich.)

Die unverwüstlichen „Promenadenkonzerte“

Die Saison der Londoner „Promenadenkonzerte“ hat wieder begonnen. Die *Proms* sind seit je eine temperamentvolle Angelegenheit, und zwar infolge des Überschwangs, mit dem die größten-

teils jugendliche Zuhörerschaft ihre Zuneigung für Orchester, Dirigenten und Solisten zum Ausdruck bringt. Auch bei dem diesjährigen Eröffnungskonzert wurden die Musiker mit Papierschlängen, Kindertrompeten und Pfeifen (in England eine Beifallsäußerung!) stürmisch begrüßt, als sie ihre Sitze auf dem Podium einnahmen.

Die Promenadenkonzerte werden so genannt, weil im Anfang ihres Bestehens das Publikum im Parkett, aus dem die Sitzreihen auch heute noch entfernt sind, buchstäblich herein-, herum- und herausspazieren konnte. Vor 62 Jahren, zu einer Zeit, als Konzertbesuche in London kostspielig und daher nur einer kleinen, auserwählten Schicht möglich waren, faßten ein paar musikbegeisterte Männer den Entschluß, gute Musik auch solchen Kreisen nahezubringen, die bisher noch kein Verhältnis zu ihr hatten. Spiritus rector war Robert Newman, der jugendliche Direktor von Londons damals neuem Konzertsaal, der Queen's Hall. In dem ebenso jugendlichen Dirigenten Henry Wood, später Sir Henry Wood, fand Newman einen enthusiastischen Mitarbeiter. Gemeinsam entwarfen sie ihren Schlachtplan, frische Luft in die elegante, aber steife und formelle Londoner Konzertatmosphäre zu bringen, Konzertbesuche auch für Leute mit schmalem Geldbeutel erschwinglich und anziehend zu gestalten und ihnen unaufdringlich Musikverständnis und Freude an guter Musik beizubringen.

Um die Eintrittspreise so billig wie möglich zu halten — ein Billett kostete 60 Pfennige — wurden die Sitzplätze aus dem Parkett geräumt, was das Fassungsvermögen der Queen's Hall verdoppelte und dem Ganzen einen zwanglosen Anstrich gab. Besondere Toilette war nicht nötig, man kam so wie man war vom Büro, Kolleg oder der Kunstschule, saß auf dem Boden, stand oder lustwandelte, je nach Temperament und Veranlagung. Rauchen war erlaubt und in den Anfangsjahren war das Parkett eingerahmt von Schokoladen-, Eis-, Zigarren- und Blumenständen. Die Programme waren populär und mit Opernpotpourries durchsetzt, aber etwas klassische Musik wurde jedesmal vorsichtig hineingeschmuggelt. Finanziert wurde die erste Saison von einem bekannten Halsspezialisten, der dabei sein gesamtes Vermögen einbüßte. Als er im Alter von 90 Jahren völlig mittellos starb, konnte er die Genugtuung mit ins Grab nehmen, daß sich die „Proms“ zu einer festen und blühenden Einrichtung des Londoner Musiklebens entwickelt hatten.

Trotz mancher Rückschläge, die sie im Laufe der Jahre über sich ergehen lassen mußten — zwei Weltkriege, die Zerstörung der Queen's Hall im Jahre 1941, der darauffolgende Umzug in die riesige Albert Hall, die seitdem ihr ständiges Heim ist, der Tod von Sir Henry Wood im August 1944 — haben die „Proms“ immer stärkere Wurzeln geschlagen. Ende der zwanziger Jahre übernahm die BBC die Organisation der Promenadenkonzerte und überträgt seither regelmäßig ihre Programme, wodurch sich die ohnehin beträchtliche Zuhörerschaft um Millionen vergrößert hat. Generationen von Prombesuchern sind seit dem denkwürdigen Eröffnungskonzert im Jahre 1895 herangewachsen. Die Jugend herrscht noch immer vor, wie übrigens bei den meisten Londoner Konzerten. Ausländische Gäste drücken jedesmal ihr Erstaunen aus über den hohen Prozentsatz von jugendlichen Besuchern, die offensichtlich direkt von ihren Arbeitsplätzen in die Konzerte gehen.

Die Programme der Promenadenkonzerte zeichnen sich durch ihre Vielseitigkeit aus. Moderne Kompositionen sind so geschickt unter die Werke der alten Meister verteilt, daß selbst ein Neuling allmählich zu ihnen hingeführt wird. Geduldige und behutsame Musikerziehung hat ihre Früchte getragen und ein Publikum herangezogen, dessen Ansprüche sich ständig erhöhen. Wenn sich jemand den Spaß machen würde, vor den heutigen Besuchern der Proms eines der Programme aus ihrer Anfangszeit vor 60 Jahren zu wiederholen, würde ihm ein durchschlagender Heiterkeitserfolg sicher sein!

Barbara Roberts

PORTRÄTS

Emil Kühnel 75 Jahre

Der in Kratzau bei Reichenberg (Sudetenland) geborene Musikdirektor und Komponist Emil Kühnel feierte am 3. Juni in Görlitz den 75. Geburtstag. Als Schüler von Anton Dvořák (am Konservatorium in Prag) und Engelbert Humperdinck (an der Akademie der Künste in Berlin) führte ihn sein Weg über Reichenberg, Zittau nach Görlitz, wo er den „Lehrergesangverein“, den „Volkschor“ und das „Lausitzer Musikseminar“ leitete, das sich unter seiner Führung zum „Lausitzer Konservatorium“ entwickelte. Kühnel gehört als Tondichter nicht unter die „Neuen“ in der Musik. Seine Werke wurzeln in der Spätromantik. Die Sender Breslau, Berlin und Prag, die Kurorchester in Teplitz, Karlsbad, Franzen-



Die Royal Albert Hall in London, in der die berühmten Promadenkonzerte stattfinden, faßt 8 000 Menschen. (B. F.)

bad und Marienbad und das Städtische Orchester in Liegnitz nahmen seine Werke in ihre Programme auf. Joseph Keilberth brachte 1943 mit den Prager Philharmonikern eine seiner Ouvertüren in Görlitz zur Uraufführung. Unter seinen Kompositionen ragen einige Sinfonische Dichtungen („Rübezahl“ u. a.), Chorwerke mit Orchester („Ganymed“ etc.) und Opern („Horand und Hilde“) hervor.

Otto Feix

Hans Joseph Vieth 75 Jahre

Am 24. Juni beging der Komponist und Kapellmeister Hans Joseph Vieth seinen 75. Geburtstag. Aus Münster in Westf. gebürtig, studierte er bei J. O. Grimm, dem Freunde von J. Brahms, Harmonielehre und Kontrapunkt und setzte seine Studien in Berlin bei Joh. Schulze und Paul Juon fort. Max Bruch nahm ihn dann in seine Meisterklasse für Komposition auf. Nach Beendigung seiner Studien war er als Opern- und Konzertdirigent tätig in Bielefeld, Detmold, Plauen, Danzig und Berlin.

Sein kompositorisches Schaffen umfaßt 70 Werke großen Umfangs, darunter die Symphonie „Niedersachsen“, 3 sinfonische Gedichte, ein festliches Vorspiel „Feierabend“, 5 Orchestersuiten, verschiedene Variationswerke über Volkslieder, die Chorwerke „Heideland“ und „Der ewige

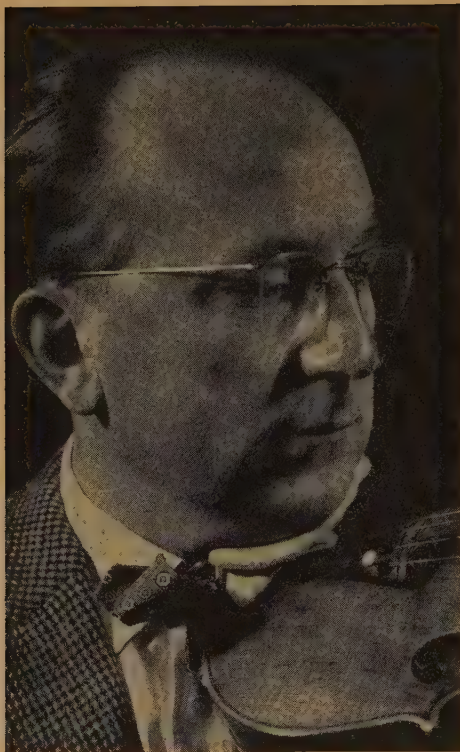
Geist“, die komische Oper „Die schönen Mädchen von Haindelbrück“ (1942), und die Musik zu dem Hörspiel „Glücksritter“ von Eichendorff (1947 im NWDR). Dazu kommen zahlreiche Werke für Klavier, sowie für a-cappella-Chor, über 100 Lieder, sowie verschiedene kammermusikalische Stücke. Die Merkmale dieses Schaffens sind: großzügige Anlage der Themen, ausdrucksstark erfüllte Formen, strenge Kontrapunktik, die in melodischen Linien verläuft und farbige Chromatik. Neben starken neubarocken Tendenzen ist sein Stil durch thematische Arbeit im klassischen Sinne bestimmt.

Mögen dem Jubilar, der stets bescheiden in der Stille wirkte, die rechte Würdigung und Anerkennung zuteil werden. *Thekla Schneider*

Aladár Rácz 70 Jahre

Camille Saint-Saens hörte ihn bei einem Aufenthalt in Kairo spielen. Er prägte sich seinen Namen für immer ein und fügte ihm ein Epitheton bei, das den nunmehr 70jährigen Rácz auf seinem ganzen Lebensweg begleiten sollte. Er nannte ihn „den Franz Liszt der Zimbel“.

Irgendwo in einem ungarischen Dorf gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts nahm diese Laufbahn ihren Anfang. Als zwölfjähriger Knabe



Rudolf Schulz

setzte Aladár Rác mit seinem Zimbelspiel die Menschen in Erstaunen; als Wunderkind wurde er bei den ungarischen Großen überall herumgereicht. Als 17jähriger spielte er in Budapest in einer Zigeunerkapelle, mit der er in die Schweiz zog. Hier erweckte er die Aufmerksamkeit von Igor Strawinsky der ihn dazu überredete, ein Solokonzert zu geben. Dieses Konzert gab dem russischen Meister recht: unter der Hand von Rác wurde die Zimbel, dieses uralte, aus Asien stammende Instrument, das sich in Europa am längsten in Ungarn erhalten hat, zu einem wirklichen Soloinstrument.

Heute noch kommen Musiker aus vielen Ländern zu Rác, um sein Spiel zu hören. Vor einigen Monaten stellten zwei indische Komponisten fest, daß die uralten Zigeunerlieder, die Rác ihnen vorspielte und die außer ihm kaum noch jemand kennt, indische Weisen hätten sein können. Der italienische Dirigent Angelo Ephrikian meinte, daß er die Werke italienischer Präludisten noch

nie so vollendet gehört hätte. Die Cembalasonaten von Scarlatti hätten zur Zeit ihres Entstehens nur so klingen können, wie sie Rác auf seinem Instrument spielte. Jeder Ton, den Rác seinem Instrument entlockt, atmet Menschlichkeit. Er spielt Couperins kleine Charakterstücke, deren jedes eine menschliche Eigenschaft oder seelische Verfassung zum Ausdruck bringt: „Unschuld“, „Eifersucht“, lauten die Titel. Diese reizende Musik im Hofstil Ludwigs XIV. und Ludwigs XV., die allgemein nur noch musikgeschichtliches Interesse hervorrufen dürfte, wird durch Aladár Rác zu neuem Leben erweckt. Von ihm berührt, tönen die Saiten bald sanft, bald kräftig und schrill, der Rokokomusik entströmt wahres Gefühl, das dem Zuhörer von heute auf eine unbekannte Weise zu Herzen geht. Nur wer sein unvergängliches Thema, den Menschen liebt, verfügt über so erlesene Mittel des Ausdrucks wie Rác.

Willi Friese

Rudolf Schulz

Schon frühzeitig trat bei Rudolf Schulz das geigerische Talent hervor, und seine Eltern, zwar nicht eigentlich der Kunst verbunden, waren doch besonnen genug, es zu erkennen und zu fördern. In seiner Heimatstadt Hannover, wo er 1911 geboren wurde und seine Jugendzeit verlebt hat, hat ihn vor allem der Musikpädagoge Ludwig Lauboeck unterwiesen. Die Tatsache, daß er bereits im Alter von elf Jahren das Mendelssohnische Violinkonzert öffentlich mit Beifall vortrug, bezeugt ein schon damals beträchtliches Können; wenig später waren Konzerte von Paganini und Ernst an der Reihe. Dies alles geschah, wie Schulz jetzt zugibt, in jenem schönen Zustand jugendlicher Unbekümmertheit, wie er eben dieser Lebens- und Entwicklungsstufe eigen ist.

Der mit Energie Voranstrebende konnte 1930 die Berliner Musikhochschule beziehen, um sich bei Gustav Havemann weiter zu vervollkommen; und sein Name begann bald einen guten Klang zu bekommen. Nach Beendigung seines Studiums nahm Schulz für kurze Zeit einen Posten im Orchester der Wanderoper des Fürsten Reuß an; schon 1934 wurde er, nach erfolgreichem Probe-spiel vor den Dirigenten Blech, Furtwängler und Kleiber, Mitglied der Staatskapelle, der er — über den Zusammenbruch hinaus — bis 1949 treu geblieben ist. Hier lernte er das gesamte Opernrepertoire kennen, fand aber daneben noch die Zeit, sich mit der Literatur für sein Instrument

eingehend vertraut zu machen und häufig als Solist zu konzertieren. 1937 erhielt er den Musikpreis der Stadt Berlin.

Nach Kriegsende war er als einer der ersten wieder auf dem Plan: bezeichnenderweise mit dem Mendelssohn-Konzert, das nach langer Pause Anfang Juli 1945 erstmals erklang. Von nun an ist Rudolf Schulz unermüdlich tätig, und kaum ein Monat vergeht, in dem er nicht Entscheidendes zum Wiederaufbau unseres kulturellen Lebens beiträgt. 1945 wird er als Violinlehrer an die Hochschule berufen, 1950 wird ihm der Titel Professor verliehen. 1949 geht er als 1. Konzertmeister an das (damals neuerrichtete) Rias-Symphonie-Orchester über und übt die gleiche Funktion neuerdings auch im Orchester der Städtischen Oper aus.

Bei solcher beruflichen Belastung muß die solistische Betätigung naturgemäß etwas zurücktreten; und es ist zu bedauern, daß auch seine der Kammermusik gewidmeten Bestrebungen nicht so zur Auswirkung gelangen können, wie er es eigentlich möchte. Das Klaviertrio Berlin, das Streichquartett Berlin und noch die Kammermusikvereinigung: sie alle haben durch die Initiative von Schulz wesentliche Antriebe erhalten. Daß nun die Zeit zum regelmäßigen Zusammenspiel fehlt, empfindet er als schmerzlich — zumal da es gerade heute notwendig wäre, dieses Gebiet intensiv zu pflegen und das Publikum wieder zu dieser Art von Musik hinzuführen.

Sein Interesse für die Kunst ist weitgespannt. Daß er sämtliche „gangbaren“ Konzertwerke beherrscht, ist beinahe selbstverständlich; daß er sich aber mit Liebe der Moderne annimmt und zudem einen zu Unrecht halb vergessenen Meister wie Louis Spohr immer wieder zu Worte kommen läßt, dürfen wir ihm besonders hoch anrechnen. Seine geigerische Begabung ist eminent; für sämtliche Stilarten bringt er jene technischen und geistigen Qualitäten mit, die ihn als bedeutenden Künstler, lehrend wie reproduzierend, ausweisen.

Werner Bollert

ERZIEHUNG UND UNTERRICHT

Um die Zukunft des Klavierspiels Am Anfang steht das Klavierspiel. Von zehn „Recitals“ sind ihm gewöhnlich acht gewidmet. Dagegen kann man nicht viel machen, auch wenn das Klavier nicht gerade der ideale Gradmesser für wahre Musikalität ist. Schuld an dieser

manchmal leicht ennervierenden Vorherrschaft eines Instrumentes ist — Beethoven. Und die seit ihm ins Gigantische gewachsene Literatur. Schuldig mehr jedoch ist Liszt und die mit ihm in die Öffentlichkeit getretene klavieristische Virtuosität. Er war noch ein echter Virtuose, er fand auch noch einige wenige große Nachfolger, bis in die heutige Zeit. Wie steht es aber um die Nachfolge? Gibt es unter den Jungen Virtuosen des alten Schlages, die technische Bravour und künstlerische Eigenart verbinden?

Eine interessante und, wenn man es recht besieht, im Grunde positive Antwort gibt der alljährlich in Bozen ausgetragene *Busoni-Wettbewerb*. In diesem Jahre war dieses internationale Pianisten-Wettspiel, das Cesare Nordio, Direktor des Bozener Konservatoriums und Schüler Max Regers, gegründet hat, besonders aufschlußreich. Man erlebte in fünf Schluß-Sitzungen das Klavierspiel von neun Zwanzigjährigen aus aller Welt. Die Jury namhafter Pianisten und Musiker aus Italien, Österreich, Spanien, Schweiz und USA hatte sie aus rund dreißig Bewerbern ausgewählt, deren Wiegen in allen Ländern der Erde standen, einschließlich der europäischen Oststaaten, die erstmals in Bozen vertreten waren.

Der dominierende Eindruck: es gibt keine nationalen Unterschiede mehr. Das mag auch an den Pflichtstücken liegen, die der Tscheche ebenso absolvieren mußte wie der Chilene. Aber Tatsache scheint zu sein, daß es heute mehr oder weniger den wenigen wichtigen Klavierschulen, die es in der Welt gibt, darauf ankommt, eine gewisse spieltechnische Norm zu erreichen. Die Nivellierung der etwa vorhandenen Charaktere ist jedenfalls offensichtlich. Vorherrschend ist eine strenge Selbstdisziplin. Persönliche Empfindung tritt nur zögernd an die Oberfläche, alles ist von technisch vollendeter Glätte. Man hört, wie „man“ heute Chopin, Ravel oder Debussy spielt, einerlei, ob die Studien in Mailand, New York oder Paris betrieben wurden, ob die Schule Vidusso, Rosenthal oder Fevrier heißt. Unterschiedlich ist nur der technische Weg, das *System*. Das ist kein Nachteil. An diesem „Widerstand“ entwickelt sich der Charakter, das Eigentliche, die Persönlichkeit um so besser. Auch das hat Bozen bewiesen. Nur jemand konnte den ersten Preis bekommen, der den Widerstand der Bravour überwunden hat. Er war keineswegs der beste Techniker. Aber er war der beste Musiker, eine junge Persönlichkeit, die eine Zukunft hat.

Jörg Demus aus Wien wurde Träger des Busoni-Preises. Die Jury hat sich mit dieser Wahl selbst geehrt.

Mit dieser Wahl des besten Pianisten des Jahres, begnügte sich Bozen aber nicht. Schon die Tatsache, daß der Preis von 500 000 Lire mit der Verpflichtung zu zehn Konzerten in Italien verknüpft ist, beweist, daß man in Bozen an die Zukunft des Klavierspiels denkt. Aber man macht sich auch Gedanken über die Uniformität der Klavierprogramme selbst. Seit einiger Zeit schreibt man daher auch einen Kompositionswettbewerb aus. In diesem Jahr wurde die beste Klavierfantasie gesucht. Achtzig Kompositionen lagen vor, fünf kamen in die engere Wahl. Die *Fantasia contrappuntistica* des Engländers Leighton Kenneth (1929) wurde mit dem ersten Preis (300 000 Lire) ausgezeichnet. Auch hier schien der Geist Busonis gewaltet zu haben. Das Werk trug das Kennwort „*Homage to Bach*“.

Bozen sorgt für die Zukunft des Klavierspiels, in einem schönen Verantwortungsbewußtsein. Ein pianistisches und musikalisches Phänomen lernte man noch so nebenbei in dem Mailänder Maurizio Pollini kennen. Er lernte die fünf neuen Fantasien in drei Wochen auswendig. Er spielte sie, Stücke heterogener Stile und durchweg größter technischer Schwierigkeit, zweimal hintereinander vor. Vielleicht war er der eigentliche Sieger des Busoni-Wettbewerbs 1956. Gekrönt konnte er allerdings nicht werden. Er hat das fünfzehnte Lebensjahr noch nicht vollendet. Und das ist eine der Bedingungen zur Teilnahme in Bozen.

Hans Rutz

Prüfung oder Olympiade?

Geniesuche oder Olympiade, das war die Frage, die wieder an dem nun schon traditionellen Internationalen Wettbewerb der westdeutschen Rundfunkanstalten in München auftauchte. Auch die diesjährige Talentsuche förderte keine sensationelle Begabung an das Licht der Öffentlichkeit. Nun ergeben Wettbewerbe niemals endgültigen Aufschluß über das Vorkommen oder den Mangel an Ausnahmebegabungen. Diese wachsen außerhalb jeder vorbestellten Maßstäblichkeit und denken kaum daran, sich einer Prüfungsnorm zu beugen, vorausgesetzt sie sind stark und echt genug.

Vielmehr scheint aber doch die Aufgabe eines Musikwettbewerbes in der erzieherischen Maßstäblichkeit zu liegen, die dem noch unerfahre-

nen Nachwuchskünstler Aufschluß darüber gibt, ob seine Begabung und sein Leistungsstand überhaupt einen Anspruch auf öffentliche Beachtung erheben. Die häufig anzutreffende technische und künstlerische Unzulänglichkeit mancher Teilnehmer ließ erschreckend falsche Vorstellungen von den Forderungen erkennen, die ein Auftreten in der Öffentlichkeit stellt. Leider verbietet die Objektivität der internationalen Jury, in solchen Fällen kritisch weiterhelfende Hinweise zu geben, die, vor allem bei Sängern, dort notwendig wären, wo eine ausgesprochene Begabung sichtlich falsch geführt wird.

Daß in dieser Auffassung der Wettbewerb von dem musikalischen Nachwuchs richtig verstanden und als notwendig anerkannt wird, bestätigt die Zahl von 190 Teilnehmern. Von den europäischen Ländern war am stärksten Frankreich — mit 16 Teilnehmern — vertreten, danach folgte Österreich mit 14; Jugoslawien und die Tschechoslowakei waren mit je 5 Begabungen vertreten. Das Hauptkontingent, 74 Teilnehmer, also zwei Fünftel der Gesamtzahl, kam aus der Bundesrepublik. Von den verschiedenen Fächern wiesen Gesang und Klavier mit je 45 Bewerbern die höchste Teilnehmerzahl auf. Auch die hohe Zahl von 32 Flötisten war beachtlich. Dagegen fiel die geringe Beteiligung der Streicher mit 18 Geigern und 10 Bratschern auf.

Das künstlerische Gesamtergebnis tritt mit der Verleihung von 9 Preisen, 23 Förderungsprämien und 25 Anerkennungsurkunden in Erscheinung, ist aber als Ausweis für das Gesamtbild nicht vollständig; z. B. nahm die Jury bei den Flötisten von der Zuerkennung eines Preises Abstand, nicht weil eine würdige Begabung fehlte, sondern weil eine ganze Reihe gleich hochwertiger Leistungen eine eindeutige Entscheidung verhinderte.

In den Abschlußkonzerten der Preisträger fand der Qualitätsmaßstab der Jury seine Rechtfertigung. Die musikalischen und technischen Eigenschaften ihrer außerordentlichen Begabung erwies die eminente junge Geigerin Edith Peinemann aus Mainz mit dem Violinkonzert von Sibelius. Gleichwertig neben ihr erschienen der amerikanische Pianist James Mathis, der das erste Klavierkonzert von Prokofiew mit scharf zupackender Technik und klarer, unsentimentaler Bewußtheit spielte. Sehr gefesselt war man von der unbestechlichen kühlen Objektivität, mit welcher der Tübinger Robert Alexander Bohnke die Klaviersonate op. 1 von Alban Berg gestaltete. In un-

bekümmertem Ungestüm ging das amerikanische Duo *Alan Grishman* und *Joel Ryce* mit der Sonate in d-moll für Klavier und Violine von Brahms auf und davon, wobei zum Glück die kraftvolle Musikalität der beiden jugendlichen Künstler alle Bedenken überwand.

Die junge Französin *Davia Binder* spielte das sehr anspruchsvolle, nachgelassene Bratschenkonzert von Bartók mit kraftvollem Elan. Ausgesprochen solistische Qualitäten erwiesen die beiden Flötisten, der Deutsche *Pauly Meisen* mit einem Konzert von Mozart und der Tscheche *Jaroslav Josifko* mit einer farbig reizvollen Sonatine von Dutilleux. Musikalische Delikatesse und Klarheit besitzt auch die recht selbstbewußt spielende tschechische Cembalistin *Zuzana Ruzickova*. Von den preisgekrönten Sängern bestach vor allem die amerikanische Altistin *Niki Cukor* durch ihr prächtiges Material. Ihre Landsmännin, die Sopranistin *Elizabeth Wranscher*, vermag dagegen ihre guten Anlagen noch nicht voll zur Entfaltung zu bringen. Von den deutschen Sängern ist der Tenor *Ferdinand Koch* eine Verheißung. Das Kammerduo, *Herbert Blendinger* (Bratsche) und *Klauspeter Seibel* (Klavier), stellte sich mit einer eigenen Komposition des Pianisten, einem sauber gearbeiteten Sonatensatz, vor. Trotz der unterschiedlichen Gradhöhe zwischen den einzelnen Leistungen war das durchschnittliche Niveau im Vergleich zu den früheren Wettbewerbsergebnissen doch anspruchsvoller.

Joachim Herrmann

Von den Musikschulen

In Venedig fand ein Kongreß der Direktoren führender europäischer Musikhochschulen, Akademien und Konservatorien statt. Die Vereinigung, die ihren Sitz in Salzburg hat, hat es sich zum Ziel gesetzt, praktisch und theoretisch Fragen der Berufsmusikerziehung zu erörtern und vor einem internationalen Forum zu klären. Zum Präsidenten der Vereinigung wurde Direktor *Renato Fasano* (Venedig) gewählt. Dem Exekutivkomitee der Direktoren gehören an: Direktor *Armstrong* (London), Direktor *Fasano* (Venedig), Direktor *Gagnebin* (Genf), Direktor *Loudieur* (Paris), Direktor *Mersmann* (Köln), Direktor *Riisager* (Kopenhagen), Direktor *Zivkovic* (Belgrad). Ehrenpräsident der Vereinigung ist Professor *Paumgartner* (Salzburg). Leiter des Generalsekretariats ist Professor *Preußner* (Salzburg). Mit der Einrichtung von Sonderkursen, die in zyklischen Aufführungen mit angeschlossen

Lehrgängen wesentliche Ausschnitte des musikalischen Schaffens zur Wiedergabe bringen sollen, übernimmt die Folkwangschule in Essen eine neue, höchst bedeutsame Aufgabe. In diesen Arbeitsgemeinschaften sollen durch Betrachtungen über den Inhalt der Kompositionen, ihren formalen Aufbau und ihre harmonische Struktur ebenso wie durch stilkritische Analysen und Erläuterungen der technischen Probleme pianistischer Interpretation Einblicke in den schöpferischen und kompositionstechnischen Gehalt der Werke gewonnen werden. Der erste Sonderkurs, neun Abende in den Monaten November 1956 bis Juli 1957, gilt den Klaviersonaten Beethovens, die durch die Professoren *Paul Baumgartner* (Hannover—Basel), *Conrad Hansen* (Hamburg—Detmold), *Helmut Roloff* (Berlin), *Carl Seemann* (Freiburg) aufgeführt werden. Für den klavierspielenden Musiker besteht zusätzlich die Möglichkeit, in den Lehrgängen den Dozenten Beethoven-Sonaten vorzuspielen und so eine unmittelbare Berührung mit den Interpreten zu bekommen. — Weitere Zyklen, die Einführung und Wiedergabe vereinen werden, umfassen folgende Werke: Orfeo von Monteverdi, Ludus tonalis von Hindemith, Klavierwerke von Bela Bartók, sämtliche Quartette Bartóks (Vegh-Quartett).

Mit Beginn des Wintersemesters wurde an der Städtischen Musikschule in Trossingen, dem einzigen Musiklehrerseminar für Harmonika-Instrumente in Deutschland, ein neuer Lehrplan eingeführt, der eine dreijährige Studienzeit mit sechs Semestern vorsieht. Der neue Lehrplan umfaßt das Hauptfach Akkordeon und andere Pflichtfächer (z. B. Mundharmonika, Violine, Klavier und weitere Instrumente). Unter den allgemein musikalischen Fächern sind rhythmische Erziehung, Musiklehre, Tonsatz und Gehörbildung, Musikgeschichte und Formenlehre, Instrumenten- und Literaturkunde hervorzuheben. Dazu tritt das pädagogische Fach in den Disziplinen der Musikerziehung, Methodik und Lehrproben. Auch das Gemeinschaftsmusizieren in Orchester und Chor wird gepflegt. Damit hat sich der Lehrplan des Musiklehrerseminars für Harmonika-Instrumente in Trossingen den Lehrplänen solcher Seminare an anderen Musikhochschulen angegliedert.

Anläßlich des 65. Geburtstages von Professor Dr. *Hans Mersmann*, des Direktors der Hochschule, veranstaltete die Staatliche Hochschule für

Musik Köln eine Feierstunde. Professor Karl Hermann *Pillney* sprach über „Hans Mersmann-Persönlichkeit und Werk“. Es erklangen Werke von Bartók, Strawinsky und Mersmann selbst. — Innerhalb einer Orgelmusik, anlässlich seiner Konzertprüfung, spielte Willi *Precker* u. a. Werke von Hermann Schroeder und Olivier Messiaen.

Der bekannte Forscher und Schriftsteller Dr. Hans *Kayser* konnte von der Musikakademie der Stadt Basel für die Leitung eines Harmonikalen Seminars gewonnen werden. Dr. Kayser wird an zehn Abenden mit Lichtbildern, Demonstrationen am Monochord, Diagrammen einen Überblick über die Lehre von der Harmonik geben. Auskünfte durch das Sekretariat der Musikakademie der Stadt Basel.

Die Musikakademie der Stadt Kassel veranstaltete anlässlich der Bundestagung des Arbeitskreises für Schulmusik und allgemeine Musikpädagogik einen Abend zeitgenössischer Musik. Dabei erklangen Werke von Fritz *Kleist* (Streichquartett in a-moll) und Richard Gress, dem Direktor der Akademie (u. a. als Uraufführung „Das Spruchband“, eine Kantate über Goethesche Sprüche von Leben, Liebe, Welt und Gott für vier Frauenstimmen und Streichinstrumente). Mitwirkende waren Maria Dierking, Gisela Krohne, Karin Rohde und Charlotte Wagner-Sonnefeld. Die Leitung hatte Heinrich Kothe.

Das österreichische Bundesministerium für Unterricht veranstaltete mit den beiden Akademien für Musik und Darstellende Kunst in Wien und Salzburg einen Internationalen Wettbewerb, der der Interpretation von Werken Mozarts für Gesang, Klavier und Violine galt. Im Fach Klavier wurde der 1. Preis unter Genrietta *Mirwis* (UdSSR) und Heinz *Medjimorec* (Österreich) geteilt. Im Fach Violine erhielt Olga *Pardomenko* (UdSSR) den 1. und Marc *Lubotzij* (UdSSR) den 2. Preis. Im Fach Gesang erhielt Dan *Jordachescu* (Rumänien) den 1. Preis, der 2. Preis wurde unter Liane *Dubin* (USA) und Walter *Raninger* (Österreich) geteilt. — Während der Internationalen Sommerakademie des Mozarteums in Salzburg wurde die Oper „Die Nachtausgabe“ des in Salzburg wirkenden Peter *Ronnefeld* uraufgeführt.

Die Weimarer Hochschule für Musik wurde in einem Festakt in Hochschule für Musik Franz Liszt umbenannt.

Schwarze's Brett

Der Kultusminister des Landes Nordrhein-Westfalen hat den folgenden Hauptfachlehrern die Dienstbezeichnung Professor verliehen: den Dozenten Albert *Hennige*, Wilhelm *Isselmann*, Jost *Michaels*, Walter *Müller*, Dr. Hans-Peter *Schmitz*, Dr. Ing. Erich *Thienhaus*, Helmut *Winschermann*.

Kammersängerin Rita *Meinl-Weise* erhielt von der Hochschule für Musik zu Leipzig den Titel Professor.

Der Leipziger Komponist Joachim-Dietrich *Link* erhielt eine Berufung als Dirigent an das Orchester des Robert-Schumann-Konservatoriums in Zwickau.

Kirchenmusikdirektor Professor Hans *Heintze* (Lüneburg), der schon seit zwei Semestern als Nachfolger von Professor Fritz Heitmann in der Kirchenmusikalischen Abteilung der Berliner Hochschule tätig ist, sein Amt aber bisher von Lüneburg aus versehen hat, wurde von der Berliner Kirchengemeinde Zum Heilsbrunnen zum Leiter ihrer gesamten kirchenmusikalischen Arbeit berufen.

Professor Karl *Marx* ist unter Berufung in das Beamtenverhältnis auf Lebenszeit zum Professor an der Staatlichen Hochschule für Musik in Stuttgart ernannt worden. Professor Marx ist seit 1946 Lehrer für Tonsatz und Komposition an der Stuttgarter Hochschule und hat im vergangenen Jahr die Leitung der Abteilung für Schulmusik übernommen.

Dr. Hans *Hickmann*, Mitglied des Instituts d'Egypte, ist von einer längeren Studien- und Vortragsreise durch Europa nach Kairo zurückgekehrt, um seine Tätigkeit als musikalischer Leiter der Gesellschaft für eine neue Musikkultur in Ägypten (*Musica Viva*, Kairo) wieder aufzunehmen. Professor Hickmann hat Gastvorträge über „Die Pharaonische Musikkultur im modern-ägyptischen Brauchtum“ und ähnliche Themen an den Universitäten München, Erlangen, Tübingen, Heidelberg, Frankfurt/M., Mainz, Köln, Göttingen, Kiel und Hamburg gehalten. In verschiedenen Stationen des deutschen Rundfunks führte er der ägyptischen Volksmusik gewidmete Sendungen durch.

DIE STIMME DES LESERS

Nachwuchs ohne Chance? Leipzig

Der junge Einsender (Musica Heft 5) meint, der deutsche Nachwuchs sollte mehr berücksichtigt werden. Er ist dabei der Ansicht, daß früher in vielen Städten ein Mäcenat, oder gar mehrere, für die Kosten eines Orchesters aufkamen und dafür auch Einfluß auf die Programmgestaltung nahmen. Das ist in einer Anzahl von Fällen sicher richtig. Wurde dem Nachwuchs dadurch aber wirklich eine große Unterstützung zuteil? Doch nur in einigen Fällen, nämlich wenn eine einflußreiche Persönlichkeit mit dem jungen Musiker bekannt gemacht wurde und Anteil an ihm nahm. Sonst legte man auch früher auf Solisten mit bekannten Namen wert. Die Entwicklung eines Nachwuchsmusikers war im Durchschnitt so, daß ein Pianist seine Klavierabende gab, die er vielfach selbst finanzieren mußte, wenn nicht Freunde zu Hilfe kamen. Daß nämlich der Besuch die Kosten deckte, war bei einem unbekannten Künstler kaum anzunehmen. Hatte er Glück, so besuchte der eine oder andere Kritiker den Abend und urteilte günstig über ihn, wodurch ihm das nächste Konzert schon mehr Erfolg brachte. War jedoch der Rezensent zugegen, ehe der junge Künstler seine Befangenheit überwunden hatte, so fiel die Kritik ungünstig aus. Auf jeden Fall mußte sich der junge Pianist erst durch Klavierabende einen Namen machen, ehe er Gelegenheit fand, in den Konzerten namhafter Orchester als Solist mitzuwirken.

Der Weg der Geiger und Cellisten ging und geht wohl auch heute noch über das Orchester. Ist es ihnen gelungen, Konzertmeister zu werden, so haben sie meist im eigenen Orchester Gelegenheit, sich zum ersten Male der Öffentlichkeit vorzustellen. Je nach der Fähigkeit (und natürlich auch nach dem Glück) geht dann der Weg.

Gibt es nun wirklich viele Nachwuchskünstler, deren Talent so groß ist, daß sie diesen Weg nicht zu gehen brauchen, sondern fähig sind, gleich in großen Konzerten mitzuwirken? Ich kann nur über unsere Verhältnisse urteilen und muß sagen, daß nur sehr wenige vom Nachwuchs „gewandhausreif“ waren. Es genügt ja nicht nur die technische Fertigkeit, sondern der Zuhörer muß ja auch im Inneren angesprochen werden. Ich glaube, die Beurteilung der Hochschulen und Konservatorien erweckt in den jungen Musikern zu hohe Vorstellungen. Gewiß ragen die so günstig Beurteilten unter ihren Kameraden heraus.

Aber sind sie wirklich schon in der Lage, vor allem in so großer Zahl, neben den bekannten Künstlern des In- und Auslandes ihren Platz zu behaupten? Die Zahl der Genies, die im Sturm ein Land und die Welt eroberten, ist sehr dünn, und auch sie mußten hart arbeiten, bis sie zu diesem Ziel gelangten. Auf Vieles mußten sie in der Jugend verzichten, um es, vielleicht, später zu gewinnen. Mir scheint also, daß allzu großes Lob in vielen Fällen die Erwartungen zu hoch geschraubt hat. Die Studienanstalten sollten, bei aller Anerkennung der Leistungen, vielleicht etwas vorsichtiger verfahren. *Werner Metzger*

Hermann Abendroth

Weimar

In Musica 1956, Heft 6, das ich erst später zu lesen bekam, findet sich auf Seite 444 in der Nachricht über das Ableben von Prof. Hermann Abendroth die Bemerkung, daß dieser Direktor der Weimarer Musikhochschule gewesen sei. Vielleicht sind Sie schon von anderer Seite darauf aufmerksam gemacht worden, daß dies nicht zutrifft. Mein verehrter Freund und lieber Kollege hat ein solches Amt in Weimar niemals bekleidet; er hat lediglich eine Dirigentenklasse an unserer Hochschule geleitet. *Bruno Hinze-Reinhold*

Pro Sibelius

Leipzig

Gestatten Sie mir, Ihnen meinen Dank für Ihren Bericht „Sibelius zu Ehren“ (Musica 5/56, S. 347) auszusprechen. Es ist sehr erfreulich, daß sich Ihre Stimme gegen die Verständnislosigkeit erhoben hat, auf die Sibelius' Schaffen — von wenigen Ausnahmen abgesehen — in Deutschland stößt. Bisweilen hat man den Eindruck, als wollten sich die Deutschen auf diese seltsame Weise dafür rächen, daß Bruckner im Ausland oft nur zögernd aufgenommen wird. Die Bedeutung Sibelius' muß endlich auch in Deutschland erkannt und anerkannt werden. Die Dirigenten, die sich seiner Werke annehmen, wie früher Hans Weisbach und jetzt Paul Schmitz (beider Wirken ist in Leipzig unvergessen), werden es zu schätzen wissen, wenn „Musica“ sie auch in Zukunft darin unterstützt. *Alfred Jahn*

AUS WISSENSCHAFT UND FORSCHUNG

Musikwissenschaftlicher Kongreß

Zum dritten Male seit ihrem Bestehen veranstaltete die Gesellschaft für Musikforschung einen großen wissenschaftlichen Kongreß, der trotz des

außerordentlich rege besuchten Wiener Mozart-Kongresses dieses Jahres hinsichtlich der Teilnehmerzahl und der wahrhaft internationalen Besetzung alle ähnlichen Veranstaltungen auf deutschem Boden erheblich in den Schatten stellte. Über 500 Musikwissenschaftler aus 18 Ländern, darunter erstmals solchen Osteuropas (Polen, Tschechoslowakei, Ungarn) trafen in Hamburg zusammen, um vier Tage lang wichtige Fragen ihres Faches zu erörtern. Die Fülle von wissenschaftlichen Veranstaltungen (drei öffentliche Vorträge, acht Hauptreferate und an die 60 Referate), musikalischen Darbietungen und sonstigen mit dem Kongreß verbundenen Ereignissen entsprach den fast verwirrenden Möglichkeiten einer Weltstadt wie Hamburg und zugleich der auf allen Gebieten unseres Lebens feststellbaren Entwicklung zur großen Zahl. Nicht daß der Kongreß nicht auch qualitativ ein Erfolg gewesen wäre — er war eine würdige und für die deutsche Musikwissenschaft repräsentative Veranstaltung —, aber er bot des Guten fast zu viel, und verschiedentlich wurde in engerem Kreise der Wunsch nach einem überschaubaren Ort laut, der wie vorher Lüneburg und Bamberg mehr Zeit ließe für persönliche Begegnungen, die immer noch den Hauptgewinn eines solchen Treffens darstellen und eigentlich sogar mehr wert seien als alle Referate, die man doch später im gedruckten Kongreßbericht in aller Ruhe nachlesen könne.

Um die bei Kongressen seit jeher übliche Fülle wissenschaftlicher Vorträge zu ordnen und in geordnete Bahnen zu lenken, und um zeitliche Überschneidung möglichst zu vermeiden, hatte man sich diesmal entschlossen, vier Generalthemen, die die Musikwissenschaft in Berührung mit verschiedenen ihr benachbarten Disziplinen zeigen, in den Mittelpunkt der wissenschaftlichen Arbeit zu stellen, diese von je einem Fachvertreter und einem Musikforscher grundlegend erörtern zu lassen und zum Anknüpfungspunkt für Kurzreferate und Diskussionen zu machen. So behandelten die beiden Kölner Privatdozenten Hans Martin Klingenberg und Heinrich Hüschien das sehr spezielle, neuerdings immer mehr in den Blickpunkt der Forschung gerückte Thema „Die Musik in den Artes liberales“, wobei sie den Verfall der quadrivialen Anschauung von der Musik als höchstes kosmologisches Fach, als Mittel der Gotteserkenntnis in der Spätantike bis zur schulmäßigen Lehre vom schönen Singen im 16. Jahrhundert darstellten. Das zweite General-

thema, das durch die Doktoren Werner Lottermoser (Braunschweig) und Hanspeter Reinecke (Hamburg) vorgetragen wurde, umfaßte die Gebiete „Akustik und Musik“ und erstreckte sich, in den Kurzreferaten, von speziell wissenschaftlichen bis zu mehr angewandten Fragen bei Rundfunk und Schallplatte. Probleme der Vergleichenden Musikwissenschaft und der Musikethnologie wurden in der dritten Sektion erörtert, in der Dr. Kunz Dittmer (Hamburg) die Musikforschung als wichtige Hilfe der kulturhistorischen Ethnologie kennzeichnete und Prof. Marius Schneider (Köln) besondere Möglichkeiten der vergleichenden Forschung, etwa bei der Herkunftsbestimmung der Mehrstimmigkeit oder bei der Mythenforschung aufzeigte. Das Generalthema „Wort und Ton“ behandelten die Kieler Professoren Wolfgang Mohr und Anna Amalie Abert. Ersterer charakterisierte Sprache und Musik als Zeitkünste und stellte ihre Beziehungen in der Monodie und bei großen Formen dar — im Aufzeigen der Proportionen zwischen Sprache, Vers und Melodie sowie von Literarisierungen musikalischer Formen — gab er Poetik und Musikästhetik mancherlei Anregungen —, letztere wies die Wort-Ton-Beziehungen in der Musikgeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart auf. Galten die Referate der vier Hauptsektionen, denen noch eine Allgemeine Sektion mit freien Themen angegliedert war, wissenschaftlichen Spezialthemen, so wandten sich die drei öffentlichen Vorträge an eine weitere Hörerschaft. Prof. Jens Peter Larsen (Kopenhagen) sprach über „Ein Händel-Requiem, die Trauerhymne für Königin Karoline (1737)“. Er erklärte in äußerst detaillierten Untersuchungen die Hymne als wichtigen Markstein in Händels Entwicklung zum Oratorienkomponisten und als Ausgangspunkt von Händels endgültiger Oratorientradition, der den späteren Werken wichtige Impulse vermittelt habe. Prof. Heinrich Husmann (Hamburg) behandelte „Antike und Orient in ihrer Bedeutung für die europäische Musik“. Prof. Carl Allan Moberg (Uppsala) lieferte in seinem Vortrag „Das Musikleben in Schweden. Musikkulturelle Probleme in einem europäischen Randgebiet“ außerordentlich anregende und in manchem völlig unerwartete Erkenntnisse über das schwedische Musikleben der letzten Jahrhunderte.

Konzerte des Städtischen Chors der Hansestadt Hamburg (Leitung Prof. Adolf Detel) mit Musik des Mittelalters und des Sinfonieorchesters des NDR (Leitung Hans Schmidt-Isserstedt) u. a.

mit der sehr beifällig aufgenommenen norddeutschen Erstaufführung von Hans Werner Henzes „Fünf neapolitanischen Liedern“ und Opernaufführungen der Hamburgischen Staatsoper (*Così fan tutte*, *Pallas Athene weint*) wurden als abendliche Geschenke der Stadt Hamburg dankbar entgegengenommen. Eine Fahrt ins Alte Land, nach Stade, Steinkirchen und Neuenfelde, vermittelte die Bekanntschaft mit den schönsten norddeutschen Orgeln, denen von Arp Schnitger, und gab gleichzeitig Gelegenheit zu Entspannung und Erholung in privatem Beisammensein der Kongreßteilnehmer.

Das Hauptereignis der ausgedehnten und inhaltsreichen Mitgliederversammlung war die Wahl des neuen Vorstandes, der sich wie folgt zusammensetzt: Prof. Friedrich Blume (Kiel), Präsident; Prof. Walther Vetter (Berlin), Vizepräsident; Prof. Walter Gerstenberg (Tübingen), Schriftführer; Dr. Richard Baum (Kassel), Schatzmeister. Folgende um die Musikwissenschaft verdiente Persönlichkeiten wurden zu Ehrenmitgliedern der Gesellschaft für Musikforschung ernannt: Prof. Kurt Sachs (New York), Dr. Günther Henle (Duisburg), Dr. h. c. Karl Vötterle (Kassel). Wilfried Brennecke

4. Orgeltreffen der „Gesellschaft der Orgelfreunde“

Mit großer Beteiligung fand unter der Leitung des Präsidenten der „Gesellschaft der Orgelfreunde“ (GdO) Hauptkonservator Dr. Walter Supper und des Landesobmanns Studienlehrer Rudolf Quoika das 4. Orgeltreffen in der alten Bischofsstadt Freising statt. Hierbei ging es auf interkonfessioneller Basis um die Pflege guter Orgelmusik, die Besprechung von Orgelbaufragen, das Kennenlernen guter Orgeln und nicht zuletzt auch um den menschlichen Zusammenhalt derer, die beruflich oder aus Interesse mit der Orgel zu tun haben. Aus diesem Grunde wies das Programm eine weitgespannte Vielfältigkeit auf, die sich um den Mittelpunkt Orgel und Orgelmusik drehte.

Im Vordergrund standen die Orgelkonzerte, zu denen sich mehrere namhafte Organisten zur Verfügung stellten, so Prof. Friedrich Högner KMD Heinz Schnauffer mit Werken von Bach, Distler, Couperin und Micheelsen, während sich Prof. Anton Nowakowski auf die Wiedergabe Regerscher Stücke beschränkte. In virtuoser Weise führte Eberhard Kraus einen Querschnitt der Orgelmusik von Meistern des 14. Jahr-

hunderts bis Messiaen vor. Weitere Orgelkonzerte, z. T. auch liturgisch ausgerichtet, boten Victor Lukas, dessen Reger auf einer Orgel mit Schleiflade und mechanischer Traktur — schwülstiger Romantik entkleidet — viel gegenwartsnaher und natürlicher klang. Dann Claus Meissner, Alfred Reichling und Theo Brand von dem das Orgelchoralkonzert „Lobe den Herrn“ und die „Marienlegende“ für Sprecher und gemischten Chor (Liedertafel Freising mit Staatskapellmeister Hanns Haas) aufhören ließ. Bei der Gestaltung der Eröffnungsfeier und später wirkten auch eine Schola der erzbischöflichen Seminarien und ein kleines Streichorchester unter der Leitung von DKM Max Eham in sauberer und zurückhaltender Weise mit.

Fanden diese Orgelvorfürungen auf neueren Orgeln statt, so lernten die Teilnehmer auf zwei Studienfahrten auch mehrere schöne Orgeln der Barockzeit kennen: Fürstenfeldbruck (1715), Landsberg/Lech (um 1700), Irsee (1754), Rottenbuch (1747), Steingaden (um 1773), St. Ilgen (1723), Regensburg, St. Oswald (um 1750) und Vormbach (1734), die Walter Supper in ihren Einzelregistern und im Plenum geschickt vorführte. Einige alte Orgeln erklangen auch mit Werken alter Meister, gespielt von Dozent Herbert Liedecke und Alfred Reichling.

Einen wesentlichen Bestandteil dieser Tagung nahmen auch die Vorträge ein: Dr. Supper sprach, ergänzt durch schöne Lichtbilder, über „die Orgel als Ganzheit“. Die „Grundlagen und Grundfragen der altbayerischen Orgelkultur“ behandelte Rudolf Quoika. Einen Bericht über Eigenart und Aufbau altitalienischer Orgeln gab Dr. Hans Böhringer, der uns manches bisher Unbekannte brachte. Alfred Reichling führte in seine Studioaufführung „Süddeutsche Orgelmusik des 15. Jahrhunderts“, besonders der Pausmannschule ein. Dann sprach der Orgelbauer Dipl.-Ing. von Glatter-Götz über „Die physikalischen und physiologischen Grundlagen der Schleiflade und mechanischen Spieltraktur“. Auch ein abseitiges Thema „Raumakustik und Erdmagnetismus“ von P. Frumentius Renner OSB kam, allerdings nicht sehr überzeugend, zur Sprache. Als Abschluß der Vorträge gestaltete sich eine allgemeine Aussprache: „Das Gespräch um die Orgel“ sehr lebhaft, auf der manche Fragen aktueller und theoretischer Natur zum großen Teil befriedigend geklärt werden konnten.

Als Ergänzung für die Orgelmusiken und Vorträge hatte Walter Supper seine schöne, reich-

haltige Orgelbildersammlung aufgestellt, deren Betrachtung in allen Pausen mit großem Interesse erfolgte. Auch fand eine Mitgliederversammlung der „Gesellschaft der Orgelfreunde“ statt, auf der der allseits verehrte hochbetagte Pfarrer *Gauss*, der Vorsitzende des Cäcilienvereins, zum Ehrenmitglied der GdO ernannt wurde.

Wolfgang Adeling

WIRTSCHAFT UND RECHT

Zwei Autoren-Kongresse

Auf Einladung der „GEMA“ fand in Hamburg der 19. Kongreß der *Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs* (CISAC) statt. In einer einleitenden Pressekonferenz begrüßte Dr. h. c. *Erich Schulze* als Generaldirektor der GEMA die zahlreich erschienenen Vertreter aus den Gastländern und entwickelte in großen Zügen das Arbeitsgebiet dieser Tagung. Es ging vor allem um Klärung jener Rechtsfragen, die durch die zunehmende private Vervielfältigung geschützter Werke mittels Magnetophon entstanden sind, ferner um die Abgrenzung des Leistungsschutzrechtes der ausübenden Künstler, Tonträger-Fabrikanten und Rundfunkgesellschaften gegenüber den eigentlichen Urheberrechten. So gilt es hier neue Wege zu finden, um vor allem die Werke des schöpferischen Künstlers vor Mißbräuchen durch die neuen Errungenschaften der Technik zu schützen. Darüber hinaus standen Abschlüsse von weiteren Gegenseitigkeitsverträgen zur Diskussion.

Der Vizepräsident der CISAC, *Willemetz*, gedachte mit warmen Worten des verstorbenen Präsidenten, des Komponisten *Arthur Honegger*. Der italienische Urheberrechtler *De Sanctis* kam kurz auf den Inhalt der Urheberrechte zu sprechen. Es mußte vor allem die Funktion des Autors gegenüber der heute entstandenen Problematik der Wiedergabe fixiert werden. Der isländische Komponist *Jon Leifs* erwähnte im Zusammenhang mit diesem Thema die ausbeuterische Auswertung geschützter Musikwerke durch amerikanische Sender und bezeichnete solches Vorgehen als Respektlosigkeit vor geistigem Eigentum.

Zum Schluß der Vorbesprechung würdigte der deutsche Verleger *Dr. Sikorski* die Verdienste der CISAC, die er mit der Montan-Union verglich. Sie habe unmittelbar nach dem zweiten Weltkriege die internationalen Verbindungen

wieder aufgenommen und sich auch überall bei der Freigabe deutschen Eigentums tatkräftig und erfolgreich bewährt.

Fr. Wo.

*

Eine zehnprozentige Beteiligung an den Einspielergebnissen der Bühnen international als Mindestforderung festzulegen, beschlossen die in der CISAC vertretenen Bühnenauf Autoren und -komponisten, die sich im übrigen gegen eine Beteiligung der Regisseure an den Autorentantiemen aussprachen. Bestrebungen in einzelnen Ländern, den internationalen Musik- und Literaturaustausch zugunsten einheimischer Autoren zu beschränken, wurden vom Kongreß mißbilligt.

Der Kongreß war ferner der Auffassung, daß dem Autor das uneingeschränkte Recht vorbehalten bleiben müsse, für fremdsprachliche Übersetzungen seiner Werke den Übersetzer selbst zu bestimmen. Er müsse außerdem nach Ablauf eines Übersetzungsvertrages über seine Rechte neu verfügen können.

Der Kongreß, der in Anwesenheit von Bundesjustizminister Neumeyer und dem Minister für besondere Aufgaben Dr. Schäfer seinen Abschluß fand, wählte als neuen Präsidenten der CISAC den französischen Schriftsteller und Librettisten *Albert Willemetz* und als Vizepräsidenten den deutschen Komponisten Professor *Werner Egk*. Dr. Schulze gehört als Vorstand der GEMA weiterhin dem Verwaltungsrat dieser internationalen Organisation an und vertritt gemeinsam mit Prof. Dr. *Philipp Möhring*, Rechtsanwalt beim Bundesgerichtshof, die deutschen Urheber im Rechtsausschuß der CISAC. Der französische Schriftsteller und Journalist *René Jouglet* bleibt Generalsekretär der CISAC.

Zwischen den sowjetischen Beobachtern beim CISAC-Kongreß in Hamburg und der GEMA sind Verhandlungen mit dem Ziel eines deutsch-sowjetischen Gegenseitigkeitsvertrages über die Tantiemenverrechnung eingeleitet worden, die in Kürze in München und anschließend in Moskau fortgesetzt werden sollen. Während die GEMA Wert darauf legt, daß der russischen Delegation der Komponist *Schostakowitsch* angehört, wird die deutsche Delegation aus Prof. *Werner Egk* und Generaldirektor Dr. h. c. *Erich Schulze* bestehen.

Neben Fragen eines einheitlichen Verteilungsschlüssels der Tantiemen in allen angeschlossenen Ländern und Problemen der Zentralisation des Verteilungsapparates zwecks Kostenersparnis

standen vor allem die sogenannten Leistungsschutzrechte (Rechte von Interpreten, Schallplattenherstellern und Rundfunkgesellschaften) im Vordergrund der weiteren Diskussion in der CISAC. Autoren aus 30 Ländern sind der Auffassung, daß die Leistungsschutzrechte im Rahmen der nationalen Gesetzgebungen bereits ausreichend geregelt seien, und sehen sogar eine Gefahr darin, wenn den — wesentlich finanzstärkeren — Inhabern von Leistungsschutzrechten ein Verbotsrecht zugesprochen werden würde. Dies könne sogar dazu führen, daß eine vom Urheber erlaubte Vervielfältigung oder Verbreitung seiner Werke durch ein Verbot des Interpreten, der Schallplattenfirmen oder des Rundfunks verhindert und der Autor auf diese Weise um seine Tantiemen gebracht wird.

Der Kongreß begrüßte lebhaft die richtungweisende Entscheidung des deutschen Bundesgerichtshofes, der private Vervielfältigungen urheberrechtlich geschützter Werke mittels Magnetongeräten für tantiemenpflichtig erklärt hat, und empfahl den übrigen Ländern, dieser Frage in Zukunft erhöhte Aufmerksamkeit zu schenken, um Komponisten und Autoren angesichts der fortschreitenden technischen Entwicklung vor wirtschaftlichen Einbußen zu bewahren.

Schließlich erklärte sich der Kongreß mit dem Vorgehen der isländischen Autorengesellschaft und ihres Präsidenten Jon Leifs in der Frage der Verweigerung von Tantiemenzahlungen durch die amerikanischen Soldatensender in Europa solidarisch.

*

Bereits vor dem Zusammentritt des Hamburger Kongresses berieten 200 Angehörige der internationalen Autoren- und Komponisten-Vereinigung aus 13 verschiedenen Ländern, darunter der Bundesrepublik, in Amsterdam über Berufsfragen. Hauptpunkte der Tagesordnung der vom niederländischen Justizminister eröffneten sechstägigen Konferenz waren Fragen des Urheberrechtes, der verschiedenen nationalen Gesetzgebungen zum Schutze dieses Rechtes, ferner die Probleme, die sich in bezug auf den Urheberschutz durch den Gebrauch von Bandaufnahmegeräten ergeben, sowie die Stellung der Komponisten zum Rundfunk und zu der Grammophonplattenindustrie. Der Präsident der internationalen Vereinigung, der Franzose Marcel Boutet, wurde im Auftrage der niederländischen Königin zum Offizier des niederländischen Ordens von Oranje-Nassau ernannt.

MISZELLEN

Hausmusik und Rundfunk

Die bisherigen Arbeitstagen des Arbeitskreises für Haus- und Jugendmusik vor den Kasseler Musiktagen waren eine interne Angelegenheit. In diesem Jahr wurde erstmals der Versuch unternommen, eine öffentliche Diskussion durchzuführen. Im Gegenüber von Vertretern verschiedener Rundfunkanstalten und Mitgliedern des AfH sollte die Frage „Hausmusik und Rundfunk — Gegensatz oder Ergänzung?“ geklärt werden. Wie weit dieser Versuch gelungen ist und für die Zukunft zu wirklichen Ergebnissen führen wird, bleibt abzuwarten. Immerhin war die Tagung zur Klärung und Abgrenzung der beiderseitigen Wünsche und Möglichkeiten von Nutzen. In klaren Referaten zu bestimmten Fragen bekam man einen Einblick in die Bemühungen des Rundfunks, der von Bandbeispielen des Jugend- und Schulfunks, vor allem aber aus hausmusikalischen Sendungen unterstützt wurde. Der entscheidende Schritt zu einem fruchtbaren Gespräch wurde durch das geschickte Bemühen des Diskussionsleiters Prof. Dr. Wilhelm Ehmann und durch die Referate von Prof. Dr. Walter Wiora getan. Dieser berichtete über die „Darbietung lebensgebundener Musik im Rundfunk“ und stellte zunächst die negativen Einflüsse des Radios heraus, entwickelte aber dann sehr konkrete und positive Vorschläge zur Gestaltung von Sendereihen. Ein Referat mit dem Thema „Der anspruchsvolle Hörer und die Rundfunkzeitschrift“ fand allgemeine Zustimmung. Prof. Dr. Ehmann faßte schließlich das Ergebnis der Tagung zu einem Programm mit zwölf Punkten zusammen, das nun als gemeinsame Basis für zukünftige engere Zusammenarbeit gelten soll. Den Abschluß dieser Arbeitstagung, aber auch schon den verheißungsvollen Auftakt zu den Kasseler Musiktagen bedeutete das glänzende Referat über „Mensch und Mikrofon“ von Prof. Dr. Hans Mersmann, der aus großer Verantwortung heraus und in zusammenfassender geistiger Schau aktuelle Probleme erörterte und das Mikrofon ganz objektiv als Freund und Feind betrachtete. Im Anschluß an diesen Vortrag wurde Prof. Dr. Mersmann, der am folgenden Tag seinen 65. Geburtstag feierte, von Dr. h. c. Karl Vötterle eine Kassette mit Beiträgen zu einer Mersmann-Festschrift überreicht.

M. L.

Tietjens Hamburger Pläne

Verdrehte Zeit, verkehrte Welt! In der Berliner Städtischen Oper hat der weißhaarige Hausherr, Prof. Carl Ebert, nach der Uraufführung der neuen Henze-Oper randalierende, trotzköpfig nach „Lohengrin“ verlangende Jugendliche um Gerechtigkeit und Gehör für die Jugend bitten müssen. In Hamburg hat Heinz Tietjen das Amt des Opernintendanten übernommen — ein 75-jähriger, weil die Kulturbedörde offenbar keinen Jüngeren fand, der ihr Gewähr für eine neue große Zukunft der Hamburgischen Staatsoper bot. Tietjen hat jetzt der Presse seine Arbeitspläne für die nächsten zwei Jahre bekanntgegeben. Die Art, in der er dies tat, war aufschlußreich: Das meistgebrauchte Wort seiner Ausführungen hieß „hochtalentiert“ oder auch „hochbegabt“; das Gespräch drehte sich also immer wieder um die Jugend, um Nachwuchs.

Nun ist für einen Mann in Tietjens Jahren auch Günther Rennert, sein Vorgänger in Hamburg, gegenwärtig noch „der beste deutsche Nachwuchsregisseur“ im Bereich der Opernbühne; aber Heinz Tietjen kann sich solche Formulierungen erlauben, ohne daß sie herablassend, herabsetzend wirkten. Was er von Dr. Rennert hält, beweist er auch durch dessen Verpflichtung zu mindestens drei Inszenierungen pro Spielzeit in Hamburg. Durch einen anderen Gastvertrag mit einem führenden „Nachwuchs“-Regisseur stellt Tietjen seine durchweg jüngeren deutschen Intendantenkollegen mühelos matt: Er holt in der nächsten Spielzeit Wieland Wagner nach Hamburg und läßt ihn „Carmen“ inszenieren; auch an eine „Parsifal“-Regie des Wagner-Enkels ist gedacht. Diese Verpflichtung und dieses Programm bedeuten eine echte Überraschung. Vermutlich aber weiß Tietjen wieder einmal genau, was er will, denn er kennt Wieland Wagner als Opernmann etwas länger als viele andere: Die Bühnenbilder der letzten Bayreuth-Inszenierung Tietjens stammten von Wieland Wagner, wer wußte das noch?

Wer auch erinnert sich noch daran, daß Tietjen einst den damals 23jährigen Liedsänger Dietrich Fischer-Dieskau in Berlin zum erstenmal auf die Opernbühne brachte? Viel Mühe und Geduld, die dabei anscheinend investiert wurden, zahlen sich jetzt auf gleichfalls überraschende Weise aus: Der neue Hamburger Opernintendant hat den für andere Interessenten auf drei Jahre hinaus „ausverkauften“ Star-Bariton als Gast

für Hamburg verpflichten können. Dem vorerst noch im Ausbau begriffenen Hamburger Ensemble geben noch andere Stimmen gastweise Glanz; sie gehören Elisabeth Grümmer, Christa Ludwig, Jean Madeira, Joseph Greindl, Hans Beirer, Lawrence Winters und Eugene Tobien. Um die Lösung der Dirigenten-Frage dürfte jede andere deutsche Musikbühne die Hamburgische Staatsoper künftig beneiden: Mit Leopold Ludwig, dem Generalmusikdirektor, und den Gästen Joseph Keilberth, André Cluytens und Wolfgang Sawallisch — auch diese beiden zwei „Neu-Bayreuther“ — verfügt das Hamburger Opernhaus über ein Dirigenten-team, das an Vielseitigkeit und Prominenz auf dem Kontinent kaum übertroffen wird.

So kann in Zukunft jede Neueinstudierung an den richtigen Mann vergeben werden; Beispiele dafür sind Ludwigs Leitung des „Maskenball“ oder die kommende „Capriccio“-Interpretation Keilberths (seine Münchener Festwochen-Aufführung wurde viel bewundert). Im übrigen verspricht der Spielplan der Hamburgischen Staatsoper für die nächsten beiden Spielzeiten zunächst die Vollendung der Rennertschen „Ring“-Inszenierung, sodann die Bergsche „Lulu“, die mit „Wozzek“ zu einer Alban-Berg-Woche vereinigt werden soll, weiter den Ur-„Boris“, eine Händel-Oper sowie an Novitäten die Ballette „Mario und der Zauberer“ nach Thomas Manns Novelle von Franco Manino und „Die sieben Todsünden“ von Brecht/Weill, Egks „Revisor“, Liebermanns „Schule der Frauen“, die Schnitzler-Oper „Der grüne Kakadu“ von Richard Mohaupt als Uraufführung und möglicherweise eine ebenfalls neue Oper von Mark Lothar sowie Frank Martins „Sturm“. Das Ereignis einer Opernregie durch Gustaf Gründgens (Meyerbeers „Hugenotten“) ist noch nicht gesichert; doch Tietjens Programm ist auch ohnedies nicht bescheiden. Es scheint, als wolle der ehemalige Generalintendant der Preußischen Staatstheater noch aufs Ende seiner Arbeitstage die alte Berliner Scherz-Frage: „Hat Heinz Tietjen je gelebt?“ in Hamburg durch neue Tietjen-Taten endgültig beantworten.

Klaus Wagner

VOM MUSIKALIENMARKT

Pro organo

Trotz einiger Bemühungen der letzten Jahrzehnte, die Orgel aus ihrer historischen und dort ja keineswegs selbstverständlichen Bindung an den

Raum der Kirche herauszulösen und ihr auch eine weltliche Funktion zu geben, war ihre Tradition doch stärker als dieses Wunschbild. Das zeigt nichts deutlicher als die neuere Literatur für dieses Instrument, die nach wie vor in erstaunlicher Fülle heranwächst. Sie gliedert sich zwar noch recht sichtbar in liturgische und konzertierende Gebrauchsmusik etwa, aber die Formen der letzteren sind mit Präludien und Fugen, Tokkata und Chaconne, Partita und Choralwerk noch immer stark der kirchlich-gewordenen Tradition verpflichtet. Dennoch wäre es reizvoll, die Geschichte der Orgelmusik einmal unter dem Gesichtspunkt jener anderen, aus dem kirchlichen Raum herausbrechenden Formen zu betrachten; besonders lehrreich dafür erschiene dann z. B. ein Band, der unter dem Sammelbegriff „Musica Boemica per organo“ tschechische Orgelwerke der späten Romantik und der Gegenwart, also von der Zeit Smetanas und Dvoraks bis zu den 1951 verstorbenen Komponisten Wiedermann und Michalek etwa sammelt (herausgegeben von Dr. Rheinberger im Artia-Verlag, Prag). Denn den sowohl im Thema wie in der Durchführung ausgezeichnet gelungenen Kopien des Bachstils in Präludien und Fugen von Smetana und Dvorak folgen bei den jüngeren Meistern wie Foerster und Klička die mehr impressionistischen Formen des Impromptus, der Legende, des Adagios, auch im Klang übrigens meist stark regerisch beeinflusst, um ihren Stil einmal etwas grob summarisch zu kennzeichnen. Viele dieser Stücke verdienen ein kleines liebevolles Spezialstudium, weniger um der technischen und klanglichen Haltung als vielmehr um der sozusagen außermusikalischen Anregungen willen, mit denen sie umgehen; so scheinen die „zwei Choralpräludien“ von Michalek z. B., großräumig mehrteilige Variationsgebilde, etwas von orthodox-klosterlicher Hymnik an sich zu tragen und vollends führt ein „Preludium über ein walachisches Liebeslied“ von Novák aus dem liturgischen Rahmen heraus. Von einer ganz anderen Seite kommt — überraschend fast — ein Gegenstück zu solch freier Orgelmusik; wir meinen die „Lied-Sinfonie for organ“ op. 66 von Flor Peeters (C. F. Peters Corporation EP 6002), die in 5 Sätzen je ein „Lied“ auf den Ozean, die Wüste, die Blumen, die Berge und die Sonne anstimmt, wobei freilich das malend-illustrative Moment ziemlich unverblümt vorherrscht, die klanglich-harmonische Seite aber oft sehr wirksam ist und leicht den großen Könner im Satz verrät. Der gleiche Komponist kennt aber

sehr wohl auch die Welten der Präludien, Fugen und Choralvariationen; jene hat er z. B. in einem Heft op. 72 um drei, durch die Kirchentonarten lydisch, dorisch und mixolydisch festgelegten Paare von Präludium und Fuge bereichert, wobei sich eine weiträumig denkende, aber zugleich diszipliniert arbeitende reiche schöpferische Fantasie im Thematischen und Kontrapunktischen offenbart (Edition Schott Nr. 4334); diese, d. h. die Choralvariation aber bedenkt er mit den „10 Choralvorspielen“ op. 68 (Edition Peters 6023), die auf uns bekannte protestantische Kirchenliedweisen geschrieben sind, die nun den oben erwähnten illustrativen Zug der Peeters'schen Orgelmusik hier stark ins Poetische wenden und das Ganze in einer freilich überraschend archaisierenden Partita über „Alles ist an Gottes Segen“ ausklingen lassen, alles in allem also ein Stil, der durch seine weitschichtige Verwurzelung in der Musikgeschichte in Verbindung mit einem frischen Gegenwartsschwung imponiert. In wesentlich kleinerem Maßstab gilt dasselbe grundsätzlich auch von den „30 kleinen Choralvorspielen“ von Jan Bender, die als Heft 3 einer größeren Sammlung im Bärenreiter-Verlag, Kassel/Basel erschienen (Bärenreiter-Ausgabe 2429). Die kurzen Stückchen sind für jeden Gebrauch geeignet, auch auf dem Harmonium oder dem Klavier, enthalten aber gleichwohl in der entschieden zeitgenössischen Haltung mancherlei wortgezeugte Thematik und dissonante Harmonik, der aber, bei grundsätzlich absolut geringen technischen Ansprüchen, auch wieder Stücke mit einfacher Lauf-Figuration oder schlichter Akkordik gegenüberstehen. Erheblich kühner und aufwühlender in der musikalischen Interpretation der Texte sind die Choralausdeutungen, die Joseph Ahrens unter dem Titel „Das heilige Jahr“ als Choralwerk in 3 Heften vorlegt (Südd. Musikverlag, Willy Müller, Heidelberg). Hier werden oft Visionen von zwingender Eindruckskraft in Klang umgesetzt, durchaus anspruchsvoll in den technischen Mitteln, von imposanter Musizierfreudigkeit und einer harmonischen Weite, die dennoch weit von Willkür entfernt ist. Gewissermaßen nur 3 Säulen eines solchen, durch das ganze Jahr reichenden Gebäudes errichtete Willy Burkhard in seinem „Choral-Triptychon für Orgel“ (Bärenreiter-Ausgabe 2655), das in je einer Choralbearbeitung, Geburt, Kreuzigung und Auferstehung Christi besingt. Es sind hochgeistige Gebilde, nicht selten von einer mystischen Größe, die hier tatsächlich nach Art eines Tripty-

chons der bildenden Kunst mit stark malerischer Poesie aufgebaut wurden, aber doch mit einer, wenn auch souverän schaltenden, so doch deutlich spürbaren Bindung an den c. f., der im Weihnachtslied „Ich steh an Deiner Krippe hier“, z. B. nahezu unangetastet der Siziliano-Begleitung der anderen Stimme eingefügt wird, im Passionschoral „O Mensch, beweine Deine Sünde groß“ hingegen zu figurativer Thematik verwandelt wird. Drei Werke, die ihrerseits solche geräumige Kunst der Choralvariation in Form einer selbständigen Partita pflegen, mögen hier den Beschluß machen: das 12. Heft des aus allen früheren Veröffentlichungen genügend bekannten „Choralwerks“ von *Johann Nepomuk David* (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, Edition Breitkopf Nr. 5571 m), das diesmal dem Choral „Lobt Gott, ihr frommen Christen“ gewidmet ist und wieder jene bei David so oft bewunderte kontrapunktische Vielfalt zeigt, die schon im Studium und im Notenbild den Leser umfängt und, ähnlich wie bei Bach, doch auch dem Klang nichts schuldig bleibt; zum anderen eine „Adventspartita“ von *Siegfried Reda* (Bärenreiter-Ausgabe 434), die von ganz anderer, d. h. von der konzertanten und liturgischen Seite her, meist mit großer, mehr rezitativischer Vortragsgewandtheit im Takt den einzelnen Strophen des Liedes „Mit Ernst, o Menschenkinder“ entweder ein liturgisch denkbare Vorspiel oder aber eine hermeneutische Auslegung im Sinne des Orgelchorals schenkt; und endlich eine Choralpartita über „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ von *Edgar Rabsch* (Edition Pacific, München), bezeichnenderweise für Klavier geschrieben, denn sie entstammt der Notzeit unmittelbar nach dem Krieg und gibt somit, in einer gewissen äußeren Parallele des Schicksals von Neumark und Rabsch, ein Stück Selbstbesinnung und Meditation eines empfindsamen Künstlers, hier nur in einer allerdings oft bis zur Grenze vorgetriebenen Chromatik, deren Sinn nicht immer einleuchtet, weil sie sich selbst zur Gefahr wird.

Ein kurzer Blick mag endlich noch der konzertierenden Orgelmusik aus alter und neuer Zeit gewidmet sein. Da ist zunächst der 5. Band der „Orgel- und Klavierwerke“ von *Girolamo Frescobaldi*, der seine *fiori musicali* von 1635 enthält (Herausgegeben von Pierre Pidoux im Bärenreiter-Verlag, BA 2205). Es sind, wie wir aus dem Vorwort erfahren, komplette Orgelmessen, mit denen Frescobaldi dem Orgelspieler seiner

Zeit für die gottesdienstliche Praxis, aber auch zur weiteren Fortbildung — daher auch die pädagogisch gemeinte Notierung in Partiturform! — dienen möchte. Stilistisch ist natürlich über diese Kunst kaum Neues zu sagen; sie dokumentiert sich auch hier als eine genial, auf der Grenze zwischen Renaissance und Barock angesiedelte individualistisch bestimmte Denkweise (vgl. MGG, Spalte 919 ff.), die ebenso sehr Gabrieli nachklingen wie Bach vorausahnen läßt. Ein reizvolles Gegenstück dazu könnte man aus der Gegenwart die „12 Präludien und Fugen für Orgel“ von *Jan Koetsier* insofern nennen, als auch hier ähnlich wie bei Frescobaldi aus einer absoluten Zeitgebundenheit, in diesem Falle also einer modernen Haltung, der Geist Bachscher und Händelscher Tonsprache noch eben, aber bis in Einzelheiten nachweisbar, hindurchschimmert und dadurch hier ebenfalls die Zeitlosigkeit eines Stils durch die Überdeckung mit einer ganz anderen Atmosphäre fesselnd und interessant nachgewiesen wird, Stücke, die weit mehr Klarheit der Linie und des Stimmgewebes als romantisierende Virtuosität zum Ziel haben, in gleicher Weise dankbar für Studium und Vortrag (Universal-Edition, UE 11 917).

Otto Riemer

DAS NEUE BUCH

Paganini vom Arzt gesehen

Die außergewöhnliche Persönlichkeit und Kunst Paganinis waren seit je Gegenstand zahlreicher Versuche, die eine oder andere Seite seines Lebens aufzuklären. Zu den interessantesten und wertvollsten Beiträgen in den letzten Jahren gehört das Buch „Il calvario di Paganini“ des italienischen Arztes Prof. Dr. *Pietro Berri* (Edition „Liguria“ Savona), das sich vom Standpunkt der modernen Medizin aus mit Paganini beschäftigt. Aus dem grundlegenden Werk „Paganini intimo“ von A. Codignola, welches eine reichliche Sammlung von Paganini-Briefen mit einem ausführlichen Kommentar enthält, hat Dr. Berri viele authentische Quellennachrichten entnommen, so daß es ihm möglich war, den Verlauf der Krankheiten des Künstlers und deren Heilmethoden sozusagen Schritt für Schritt zu verfolgen und uns ein zusammenhängendes und tiefergreifendes Bild des großen Künstlers vorzulegen, der im Laufe seines Lebens mit grausamen Schmerzen und unheilbaren tödlichen Krankheiten kämpfte, der bei den weltberühmten Kapazitäten sowie bei bloßen Schar-

latanen vergebens Hilfe suchte — und der gleichzeitig mit seiner hinreißenden, unerreichbaren Kunst ganz Europa bezauberte.

Paganinis körperliche und geistige Entwicklung haben schon die ungünstigen Verhältnisse seiner Kindheit beeinflußt. Ungenügende Ernährung (das bekannte Erziehungsmittel seines Vaters), erschöpfende Geigenübungen, zarte körperliche Konstitution, starke Empfindlichkeit — dies alles schwächte seine körperliche Widerstandsfähigkeit und machte verschiedenen Krankheiten den Weg offen. Als sich der Jüngling vom Joche seines Vaters freimachte, genoß er alle Lebensfreuden, die sich der unerfahrenen Jugendzeit so reich anbieten, vor allem alle Arten der Liebesaventüren von „amori“ über „amorette“ bis zu den „amorazzi“. Zu spät hat er das zweite Antlitz „quell'amabile putanella di Venere“ gekannt. Ungefähr in dieser Zeit zeigten sich auch die ersten Symptome der Lungentuberkulose. Paganini, der schon vorher als der beste Violinspieler Italiens beurteilt wurde, mußte seine künstlerische Tätigkeit in den Jahren 1821—1824 unterbrechen und sich verschiedenen mehr oder wenig problematischen Heilmethoden unterziehen. Es war vor allem die Verbindung beider Krankheiten, die die damalige Medizinwissenschaft nicht zu heilen wußte. Kein Wunder, wenn die Meinungen seiner Ärzte — und es waren nicht selten berühmte Namen — bedeutend auseinandergingen, wenn ihre immer gewechselten Heilmittel und Methoden versagten und wenn der arme Patient zuletzt bei den schlimmsten Arzneien Hilfe suchte. Doch hatte sich sein Gesundheitszustand nach einigen Jahren vermutlich so weit gebessert, daß er im Jahre 1828 eine Konzertreise über die Alpen unternehmen konnte, die nur durch kürzere Aufenthalte in Badeorten und durch zwei Kieferoperationen in Prag unterbrochen wurde.

Im Jahre 1831 hat Dr. Bennati, der den Künstler schon früher behandelte, in Paris seinen interessanten Aufsatz „Notice physiologique sur Paganini“ publiziert, wo er u. a. leugnet, daß es sich bei Paganini um Lungentuberkulose handelt. Nach Dr. Berri ist diese Diagnose verfehlt. Paganini, behauptet er, hatte jene Art der Lungentuberkulose, deren Heilung lange dauert und die das fortschreitende Zerfallen des ganzen Körpers und aller Körperfunktionen, besonders des Blut-

kreislaufes und der Verdauungsorgane, zur Folge hat. In Paganinis letzten Lebensjahren kam dazu noch die Speiseröhrentuberkulose (immer sekundär bei der Lungentuberkulose), die den Tod beschleunigte. Es handelte sich also bei Paganini um eine Symbiose beider Krankheiten, der Lungentuberkulose und der Syphilis. Man kann heute nicht sicher behaupten, welche von diesen Krankheiten sich vorerst zeigte.

Man kann kaum glauben, daß Paganini in solchem Gesundheitszustande in der Lage war, eine so erschöpfende große Reise über die Grenze Italiens zu unternehmen, von Stadt zu Stadt zu fahren und hunderte von Konzerten zu absolvieren, die seine Kunst zur ewig fabelhaften Legende erhoben haben. Wer kann abschätzen, mit welchem Leiden er dies bezahlte? Wer kann diesen grimmigen Kampf des Geistes um die Beherrschung des leidenden, gequälten Körpers begreifen? Wer ist nicht tief gerührt, sein schmerzhaftes Klagen und seine Worte vergeblicher Hoffnung zu lesen?

Vom Jahre 1831 anfangen, immer längere Tätigkeitspausen, immer neue Krankheiten, Arzneien und Heilmethoden, immer neue Kapazitäten, immer neue Hoffnung. Reich an Ruhm und Schmerz waren die Wanderjahre durch Deutschland, Frankreich, Belgien, England, Schottland und Irland. Im Herbst 1834 kehrt Paganini in sein Vaterland zurück. Sein Gesundheitszustand wird immer schlimmer. Neue Krankheiten kommen zum Vorschein: Rheumatismus, Harnblasenentzündung, Grippe; der Körper ist durch Fieber, Durchfälle und Schlaflosigkeit erschöpft. Noch einmal kommt er nach Paris, wo der berühmte Arzt F. Magendie eine damals heillose Mastdarmkrankheit konstatiert. Die Luftröhrenkrankheit entnimmt dem Künstler völlig die Stimme, er verständigt sich mit seiner Umgebung nur schriftlich. Noch eine letzte Reise in einige Kurorte und endlich Nizza, wo er, Tag und Nacht leidend, das Erbarmen des Todes erwartet. Am 27. Mai 1840 hat ein Kollaps seine irdische Trübsal im Alter von 57 Jahren und 6 Monaten beendet. → Dr. Pietro Berri hat in seinem Buche der musikalischen Öffentlichkeit eine treue Darstellung des Lebens Paganinis ohne Legenden und Phantasien geschenkt.

Zdeněk Vyborný

MUSICA-NACHRICHT

In Memoriam

Walter Giesecking, einer der bedeutendsten Pianisten der Welt, ist am 26. Oktober nach einer Operation überraschend in London gestorben. Giesecking, der als Sohn eines deutschen Arztes am 5. November 1895 in Lyon geboren wurde und schon als 10jähriges Kind seinen ersten Musikunterricht bei E. Gandolfo in Nizza erhielt, besuchte von 1911 bis 1915 das Städtische Konservatorium in Hannover und wurde durch seinen dortigen Unterricht bei Karl Leimer nach dem ersten Weltkrieg bald einer der gesuchtesten Pianisten, der in aller Welt auftrat. Seit 1946 war er, als Professor am Staatlichen Konservatorium in Saarbrücken, auch pädagogisch tätig. Giesecking war nicht nur einer der universellsten Klaviervirtuosen, der besonders als Interpret der Musik Mozarts, des Impressionismus und der Moderne hervorragte, sondern trat auch als Musikschriftsteller und Komponist hervor. MUSICA wird seiner in einem der nächsten Hefte gedenken.

Don Lorenzo Perosi, einer der führenden katholischen Komponisten in den Jahren um und nach 1900, ist im 84. Lebensjahr gestorben. Perosi ist als Schöpfer zahlreicher Oratorien, Kantaten, Messen und sonstiger kirchlicher Gesänge hervorgetreten. Außerdem schrieb er Orchester-, Kammermusik- und Orgelwerke.

Geburtstage

Die Münchner Musikwissenschaftlerin Dr. Bertha Antonia Wallner konnte am 20. August ihren 80. Geburtstag feiern. Die verdiente Forscherin, Schülerin von Adolf Sandberger und Theodor Kroyer, ist besonders mit Arbeiten über das Buxheimer Orgelbuch und Probleme der bayerischen Musikgeschichte sowie mit Ausgaben von Werken Kindermanns, Pez', Mozarts und Webers hervorgetreten.

Der sudetendeutsche Komponist Professor Fidelio F. Finke feierte am 22. Oktober seinen 65. Geburtstag. Finke hat an der Hochschule für Musik in Leipzig die Leitung der Abteilung Komposition inne. In neuerer Zeit ist er mit verschiedenen Kammermusikwerken hervorgetreten.

Professor Otto Siegl, Dozent an der Staatlichen Akademie in Wien und viel aufgeführter Chorkomponist, vollendete am 6. Oktober sein 60. Lebensjahr.

Ehrungen und Auszeichnungen

Der slowakische Komponist Mikuláš Schneider-Trnavský wurde zu seinem 75. Geburtstag im September mit der höchsten Auszeichnung der

Tschechoslowakei geehrt, er wurde zum National-Künstler ernannt. Schneider-Trnavský hat sich besonders durch seine Lieder, die ihm den Namen „der slowakische Schubert“ eingetragen haben, verdient gemacht.

Bruno Walter hat den Ehrenvorsitz einer in Stockholm gegründeten schwedischen Gustav-Mahler-Gesellschaft übernommen. Dem Vorstand der Gesellschaft, die das Andenken Mahlers besonders beim schwedischen Nachwuchs pflegen will, gehört auch der Direktor der Stockholmer Oper, Set Svanholm, an.

Zwei um das Urheberrecht verdiente Juristen, Professor Dr. Eugen Ulmer und Professor Dr. Philipp Moehring, wurden mit der Richard-Strauß-Medaille der GEMA ausgezeichnet.

Musikdirektor Ottomar Güntzel, Leiter des Max-Reger-Archivs, wurde von der Stadt Meiningen für seine Verdienste um Aufbau und Pflege des Archivs und seinen Einsatz für die Erhaltung des Meiningener Orchesters zum Ehrenbürger ernannt.

Ernennungen und Berufungen

Professor Kurt Thomas, der als neuer Thomas-Kantor nach Leipzig berufen wurde, wird sein Amt als Nachfolger von Professor Günther Ramin am 1. April 1957 antreten.

Zum Operndirektor des Landestheaters Salzburg ist Ernst Märzendorfer, der Leiter des Mozarteum-Orchesters, berufen worden.

Dr. Walter Storz, früher Intendant in Stettin, wurde zum neuen Intendanten des Stadttheaters Regensburg gewählt.

Otto Soellner, Musikdirektor der Stadt Trier, hat einen Zweijahresvertrag als Orchesterleiter verschiedener japanischer Städte angenommen.

Marcel Dupré wurde zum Mitglied der Sektion Musik der Académie Royale des Beaux-Arts in Brüssel ernannt.

Preise und Wettbewerbe

Die Regierung der Malaiischen Bundesstaaten in Singapur hat für die Komposition einer neuen Nationalhymne der malaiischen Staaten Preise in Höhe von 15 000 malaiischen Dollars ausgeschrieben. Der erste Preis ist auf 10 000 Dollar festgesetzt. An dem Wettbewerb können Komponisten aller Länder teilnehmen.

In einem „Konzert der jungen Generation“ wurde dem 30jährigen Komponisten Gerhart Schäfer aus Leverkusen für sein Konzert für Oboe und Orchester der Musikpreis der Stadt Reckling-

hausen verliehen. Die Stadt Recklinghausen vergibt ihren Musikpreis in Höhe von DM 1000.— alljährlich an junge deutsche Komponisten.

Im Wettbewerb der Stadt Dresden anlässlich ihrer 750-Jahrfeier wurden das Sinfonische Konzert für Trompete und Orchester von Kurt Striegler (München) und das „Requiem der Überlebenden“ von Joachim Freyer (Dresden) mit Preisen von je DM 3000.— Ost bedacht.

Im Kompositionswettbewerb 1956 zeichnete die Carl-Engels-Stiftung in Duisburg den Direktor der Münchner Chorbuben, Fritz Rothschild, für seine Chorkomposition „Weiße Nächte“ mit dem 1. Preis aus.

Robert Alexander Bohnke, Leiter einer Klavierklasse in Trossingen, wurde auf dem diesjährigen Internationalen Wettbewerb in Genf mit dem 1. Preis ausgezeichnet. Er ist der erste deutsche Pianist, dem diese Auszeichnung in Genf zuteil wurde.

Der in Münster/Westf. lebende Baß-Bariton Günther Wilhelms war unter 145 Sängern der einzige deutsche Preisträger auf dem diesjährigen Internationalen Vokalisten-Concours in 's-Hertogenbosch (Holland).

Der an der Frankfurter Musikhochschule studierende Amerikaner Michael Ponti hat beim Internationalen Wettbewerb Ferruccio Busoni unter 190 Kandidaten den 4. Preis erhalten.

Im Dezember 1957 wird in Bratislava (Preßburg) ein Internationaler Orgelwettbewerb stattfinden, der von der Konzert-Sektion des Verbandes der slowakischen Komponisten vorbereitet wird. Im Mittelpunkt sollen Werke von J. S. Bach und aus der Gegenwart stehen.

Verbände und Vereine

Das Internationale Musikkomitee der Unesco wählte den Vertreter Chiles, Domingo Santa Cruz, zu seinem Vorsitzenden. Das Komitee hat in erster Linie die Aufgabe, die Aufführung von Werken junger Komponisten zu fördern, die Volksmusik in den verschiedenen Ländern zu pflegen und die Werke großer Musiker zu veröffentlichen.

Die neue Schütz-Gesellschaft wählte in ihrer Mitgliederversammlung anlässlich des 10. Heinrich-Schütz-Festes in Düsseldorf einen neuen Vorstand. Als Präsident wurde D. Dr. h. c. Karl Vötterle (Kassel), als Vizepräsident Professor Dr. Kurt Gudewill (Kiel) gewählt. Weitere Vorstandsmitglieder sind Professor Dr. Wilhelm Ehmann (Herford), Professor Martin Flämig (Dresden), Den Herren Professoren Dr. Friedrich Blume (Kiel), Dr. Hans-Joachim Moser (Berlin) und Dr. Fritz Stein (Berlin) wurde die Ehrenmitgliedschaft der Gesellschaft verliehen.

Der Verband gemischter Chöre Deutschlands wurde bei einem anlässlich des Düsseldorfer Heinrich-Schütz-Festes durchgeführten Verbandstag auf eine neue Grundlage gestellt. Er wurde in Verband Deutscher Oratorien- und Kammerchöre umbenannt. In den Vorstand wurden gewählt: Drei Präsidenten — Bürgermeister Hieber (München), Stadtdirektor Dr. Kuhnt (Neuß), Oberregierungsrat Dr. Limbach (Berlin) — und die Vorstandsmitglieder Fritz Büdiger (München), Professor Anton Hardörfer (Essen), Professor Dr. Ernst Laaff (Mainz), Professor Karl Marx (Stuttgart), Professor Ernst Lothar von Knorr (Hannover), Martin Stephanl (Wuppertal) und Professor Dr. Erich Valentin (München).

Die Hauptversammlung des Deutschen Akkordeonlehrer-Verbandes e. V., Sitz Frankfurt/M., gipfelte in dem Bekenntnis der Verbandsmitglieder zu der Forderung umfassender musischer Bildung. Dadurch soll der beständige Ausbau einer kulturellen Breitenarbeit auf dem wesentlichen Gebiet der Jugendmusikerziehung und des Laienmusizierens gefördert werden. Der Vorsitzende des Verbandes, Alfred Geisel (Frankfurt), wurde erneut auf drei Jahre gewählt. Weitere Vorstandsmitglieder sind Reinhold Stapelberg und Heinz Funk (Hamburg) sowie Dr. Armin Fett (Trossingen).

Aus Anlaß der 60. Wiederkehr des Todesjahres Anton Bruckners veranstaltete der Oberösterreichische Brucknerbund in St. Florian ein Sinfoniekonzert mit dem Orchester des Landestheaters Linz. Dirigent war Walter Schulten (Mainz).

Professor Karl Ebert, der Intendant der Westberliner Städtischen Oper, wurde in Berlin von der ersten ordentlichen Mitgliederversammlung der Deutschen Sektion des Internationalen Theater-Instituts (ITI) zum Präsidenten der Deutschen Sektion gewählt. Die Mitgliederversammlung beschloß einstimmig, den Sitz und die Geschäftsstelle des ITI nach Westberlin zu verlegen. Das ITI, dessen Generalsekretariat in Paris ist, steht unter der Schirmherrschaft der Unesco und bemüht sich, internationale Kontakte zu stärken und den Austausch von Informationen zu unterstützen.

Musikfeste und Tagungen

Das 3. Amerikanische Jazz-Festival hat in Newport (Rhode-Island) stattgefunden. Außer Konzerten gab es einen Jazz-Kongreß mit Arbeitstagungen, Sitzungen, Kommissionen, Berichten und Jam Sessions unter Anteilnahme von Louis Armstrong, Roy Eldridge, Miles Davis, Ella Fitzgerald, Art Tatum und Teddy Wilson und den Orchestern von Count Basie, der Dave Brubeck Combo und anderen. Mehr als 50 000 Hörer schlugen sich darum, in den Saal zu kommen.

Die Musiktage im Kreis Lübbecke (Westf.), die im Oktober zum 7. Male durchgeführt wurden, gaben wieder ein Beispiel vorbildlicher Zusammenarbeit aller musikalischen Kräfte eines größeren Gebietes. Neben Kreissingtreffen umfaßten sie Orchesterkonzerte, Kammermusik- und Hausmusikstunden, offenes Singen, Chorkonzerte und Geistliche Abendmusiken.

Der Verband der slowakischen Komponisten veranstaltet Anfang Dezember eine *Woche slowakischer Musik*. In mehreren Orchester- und Kammerkonzerten sollen die besten im letzten Jahr entstandenen Werke aufgeführt werden, u. a. Werke von Alexander Moyzes, Ján Zimmer, A. Očenáš, Šimon Jurovský. Gleichzeitig wird auch eine Konferenz über Probleme der Musikkritik stattfinden.

Vom 10. bis 12. Februar 1957 werden in Magdeburg *Bruckner-Tage* stattfinden.

Das 14. Internationale Bruckner-Fest in Leipzig, das unter der Oberleitung von Gewandhaus-Kapellmeister Franz Konwitschny steht, findet in der Zeit vom 20. bis 28. März 1957 statt. Außer dem Gewandhaus-Orchester wirken die Wiener Symphoniker unter Volkmar Andreae, das große Orchester des Bayerischen Rundfunks unter Eugen Jochum, das große Symphonie-Orchester des Senders Leipzig und das Orchester der Staatlichen Hochschule für Musik, Leipzig, mit. Auf dem Programm stehen elf Symphonien Bruckners, außer den neun nummerierten die „Nullte“ und die sogenannte „Schulsymphonie“ in f-moll. Der Thomanerchor, der Leipziger Probsteichor, der Chor der St. Hedwigs-Kathedrale Berlin, der Philharmonische Chor Prag, der Gewandhaus-Chor und der Chor des Mitteldeutschen Rundfunks werden das „Tedeum“, den „150. Psalm“ und sämtliche Messen des Meisters singen. Außerdem wird das Gewandhaus-Quartett Bruckners Streich-Quintett spielen.

Der Aachener Generalmusikdirektor Wolfgang Sawallisch wurde als Dirigent der Bayreuther Wagner-Festspiele neu verpflichtet. Sawallisch wird Wieland Wagners Neueinstudierung von „Tristan und Isolde“ dirigieren. Professor Hans Knappertsbusch übernimmt zwei Aufführungen des „Parsifal“ und die beiden „Ring“-Zyklen, André Cluytens alle „Meistersinger“-Aufführungen und ebenfalls zwei „Parsifal“-Aufführungen.

Gian-Carlo Menotti plant, während der Sommermonate in einer kleineren italienischen Stadt ein Internationales Festival einzurichten, das amerikanische Werke auf dem europäischen Festland bekannt machen und amerikanische Künstler in Europa einführen soll. Thomas Schippers ist als Musikdirektor vorgesehen.

Zum Mozart-Jahr

Die Postverwaltungen von Belgisch/Kongo und Ruanda-Urundi haben im Oktober je zwei Serien von zwei Briefmarken herausgebracht, die dem 200. Geburtstag von Wolfgang Amadeus Mozart gewidmet sind. Die Marken, die den Mozartwerten Belgiens gleichen, drücken den Wunsch der afrikanischen Belgier aus, gleichfalls an der Würdigung Mozarts teilzunehmen. Die Herausgabe dieser Marken ist gleichzeitig eine Ehrung ihrer Majestät, der Königin Elisabeth, unter deren hohem Patronat die Belgische Mozart-Ehrung durchgeführt wird. Die Preise jeder Serie sind auf bfrs. 15.— festgesetzt.

Eine Ausstellung „Mozart in Frankreich“ wurde in der Pariser National-Bibliothek eröffnet. Sie zeigt u. a. die Handschrift des „Don Giovanni“, die Manuskripte der meisten von Mozart in Paris komponierten Werke, den Hochzeitskontrakt zwischen Wolfgang Amadeus und Konstanze Mozart und verschiedene Bühnenbildentwürfe zum Thema „Mozart und das Theater“. Eine Reihe von Dokumenten bezeugt den Einfluß Mozarts auf seine Zeitgenossen und die Wechselwirkung zwischen französischem und mozartschem Tonschaffen. Ein Originalbrief Stendhals über Mozart und das Manuskript der „Don-Juan-Variationen“ von Chopin runden das Bild der Ausstellung ab.

Anläßlich des Mozart-Jubiläums brachte der Itzehoer Konzertchor unter Leitung von Professor Otto Sprechelsen mit dem durch Itzehoer Musiker verstärkten Hamburger Kammerorchester Mozarts „Idomeneo“ zur norddeutschen konzertanten Erstaufführung. Die Aufführung, die mit namhaften Solisten stattfand, hatte einen großen Erfolg und bewies, daß der „Idomeneo“ keinesfalls an die Szene gebunden ist.

Von den Bühnen

Die Deutsche Oper am Rhein wurde in Gegenwart von Bundespräsident Prof. Dr. Theodor Heuß und Mitgliedern des Bundeskabinetts und der westfälischen Landesregierung als gemeinsames Opern-Institut der Städte Düsseldorf und Duisburg feierlich eröffnet. Die ersten Premieren waren „Elektra“ von Richard Strauß und Verdis „Falstaff“.

Der Intendant der Hamburgischen Staatsoper, Dr. Heinz Tietjen, plant eine enge Zusammenarbeit mit der Stockholmer Oper, die sich auf den Austausch von Solisten und Musikern, vielleicht auch von ganzen Vorstellungen erstrecken soll.

Robert Wards „Pantaloen“, eine Oper nach einem Schauspiel über das Zirkusleben von Andrejew, wurde an der New Yorker Columbia University uraufgeführt.

Das Landestheater Hannover brachte Hindemiths Ballett „Die vier Temperamente“ und Orffs „Carmina Burana“ in einer Neuinszenierung heraus. Die musikalische Leitung des Abends hatte Ernst Richter, Regie führte Yvonne Georgi, von der auch die Choreographie war. Bühnenbilder und Kostüme entwarf Rudolf Schulz.

Luigi Dallapiccolas „Nachtflug“ war innerhalb eines Jahres in Hamburg, Berlin, Stuttgart, Wuppertal, Graz und Hannover zu hören; das Werk hatte überall einen beträchtlichen Erfolg.

Werner Egk beendete die Arbeit an einer neuen Oper „Der Revisor“ nach Gogol. Die Uraufführung der heiteren Oper wird unter Leitung des Komponisten mit dem Stuttgarter Opern-Ensemble während der Schwetzingen Festspiele im Mai 1957 stattfinden. Anschließend übernimmt das Württembergische Staatstheater Stuttgart das Werk in der Inszenierung von Günther Rennert. Die Erstaufführung für die DDR wird an der Berliner Staatsoper stattfinden.

Armin Schibler beendete sein neuestes Bühnenwerk „Das Jubiläumsbett“, eine burleske Oper in zwei Akten für Sänger und Tänzer. Das Textbuch ist eine Gemeinschaftsarbeit Schiblers und des Züricher Schriftstellers Alfred Goldmann.

Benjamin Brittens neuestes Werk, ein Ballett „Der Pagodenprinz“ (The Prince of the Pagodas), ist an der Londoner Covent Garden Opera unter Leitung von Ernst Ansermet zur Uraufführung vorgesehen.

Das Ballett „Guignole et Pandore“ von André Jolivet wird am Städtischen Theater Mainz zur deutschen Erstaufführung kommen.

Strawinskys „The Rake's Progress“ ist an den Bühnen Aachen, Bielefeld, Kassel, Köln und Ulm zur Aufführung in der neuen Spielzeit vorgesehen.

Das erfolgreiche Broadway-Musical „Spiel um Pyjamas“ (The Pyjama Game) von Richard Adler und Jerry Roß ist vom Hessischen Staatstheater Wiesbaden zur deutschen Erstaufführung am 31. Dezember angenommen worden.

Die Staatsoper Hamburg, die ihre Inszenierung von Alban Bergs „Wozzek“ wieder in den Spielplan aufgenommen hat, plant für das kommende Frühjahr eine Aufführung von Bergs zweiter Oper „Lulu“.

Robert Oboussiers „Amphitryon“ ist nach Mitteilung von Intendant Heinz Tietjen für 1958 zur Aufführung an der Hamburgischen Staatsoper vorgesehen.

Carl Orffs bayerisches Stück „Die Bernauerin“ wird, mit Käte Gold in der Titelrolle, in Duis-

burg zur westdeutschen Erstaufführung kommen. Regie führt Adolf Rott, die musikalische Leitung hat Georg Ludwig Jochum. Weitere Aufführungen sind in Heidelberg und Darmstadt geplant.

Leoš Janáčeks Oper „Das schlaue Füchslein“ wird im Dezember an der Wiener Volksoper für Österreich erstaufgeführt. — Die Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf beabsichtigt, die seit 30 Jahren in Deutschland nicht mehr gespielte Oper „Die Sache Makropulos“ von Janáček zur ersten Wiederaufführung zu bringen.

Richard Strauß' „Capriccio“ ist in der Inszenierung von Professor Rudolf Hartmann, München, zur französischen Erstaufführung an der Pariser großen Oper vorgesehen.

Aus dem Konzertsaal: Orchesterwerke

Arnold Schönbergs Variationen für großes Orchester op. 31 erklangen unter Gustav König in drei Konzerten mit dem Radio-Symphonie-Orchester Berlin.

Die Symphonie 1953 von Daniel Ruyneman wurde vom Orchester des Concertgebouw in Amsterdam unter Eduard van Beinum und vom Orchestre de la Radiodiffusion française de Lille unter Victor Clouez erstmals aufgeführt. Weitere Aufführungen fanden in Nordamerika und Moskau statt.

Serge Prokofieffs 4. Klavierkonzert B-dur op. 53 für die linke Hand wird am 21. November in einem Konzert des Städtischen Orchesters Magdeburg unter Leitung von Generalmusikdirektor Gottfried Schwers mit Professor Siegfried Rapp als Solisten erstmals in der DDR zu Gehör gebracht. In früheren Magdeburger Konzerten erklangen die 10. Symphonie von Schostakowitsch und Richard Mohaupt's „Stadt Pfeifermusik“ sowie eine Wiederholung des im Juli uraufgeführten 150. Psalms von Hans Chemin-Petit.

Als Erstaufführung für die DDR werden Kurt Hessenbergs „Regnart-Variationen“ am 30. November in einem Konzert des Staatlichen Symphonie-Orchesters Gotha erklingen.

Ein neues Werk von Frank Martin, Etudes für Streichorchester, wird unter Leitung von Paul Sacher im November in Basel uraufgeführt werden.

Im 2. Symphoniekonzert der Mecklenburgischen Staatskapelle leitete Generalmusikdirektor Dr. Karl Schubert die Uraufführung der 9. Symphonie von Max Butting. In einem anderen Schweriner Konzert spielten Gudrun Brander-Siebert und Ilse Brähler (Dresden) Mozarts Konzert für zwei Klaviere in Es-dur KV 482.

Das Klavierkonzert „Dialog für Klavier und Orchester op. 11“ von Heimo Erbse wird mit Hans Bohnenstingl als Solisten und den Wiener Symphonikern in Wien uraufgeführt werden.

Konzerte mit elektronischer Musik von Karlheinz Stockhausen, Herbert Eimert, Ernst Krenek und Gottfried Michael König finden im November im Rahmen der Musica-viva und im Februar bei „Fylkingen“ (Stockholm) statt.

In einem Konzert des Landestheaters Dessau spielten Ingeborg und Reinmar Kühler (Hamburg) unter Leitung von Generalmusikdirektor Dr. Heinz Röttger Bartóks Konzert für zwei Klaviere und Orchester.

Michael Gielen dirigierte anlässlich der Internationalen Festspiele für zeitgenössische Musik in Warschau u. a. die *Haydn-Variationen* von Hans Erich Apostel.

Aus dem Konzertsaal: Kammermusik

Kammermusik-Matinee mit Werken von Karl Schäfer, Osnabrück, fanden in Duisburg und Hannover statt. Solisten waren: Cyrill Kopatschka (Violine), Josef Trumm (Cello), Ingolf Henning (Klavier), Günther Wilhelms und Eugen Klein (Gesang) sowie das Hausegger-Quartett.

Ein neues Kammermusikwerk von Wolfgang Fortner wird anlässlich einer UNESCO-Tagung in Neu Delhi von dem Freiburger Pro-Arte-Quartett (Gustav Scheck, Ulrich Grehling, Edith Picht-Axenfeld und Atis Teichmanis) im November uraufgeführt. Während seines Aufenthalts in Indien und Pakistan wird das Quartett auch in Bombay, Madras, Kalkutta und Karatschi konzertieren.

Chor- und Orgelwerke

Anlässlich seines zehnjährigen Jubiläums veranstaltete der Collum-Chor Dresden in der Kreuzkirche ein Festkonzert, bei dem Strawinskys Psalmensymphonie (Erstaufführung), Kodálys Te Deum (Erstaufführung) und Herbert Collums Sinfonischer Gesang (Uraufführung) erklangen.

Ein Requiem für vier- und achtstimmigen Chor und Blechbläser von Bernhard Krol wurde in der Rosenkranz-Basilika Berlin-Steglitz uraufgeführt.

Die Psalmen für Chor und Orchester von Robert Oboussier werden während des Musikfestes der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik 1957 in Zürich aufgeführt.

Hindemiths Claudel-Kantate „Ite angeli veloces“ wurde bisher in zwölf deutschen und elf ausländischen Städten aufgeführt, zehn Rundfunkstationen brachten die Übertragung der Kantate.

Rundfunk und Schallplatte

Cesar Bresgens Fernseh-Kurzoper „Ercole“, nach einem Text von Harry H. Voge, ein Auftragswerk des NWRV-Fernsehens, wurde vom Hamburger Studio übertragen. Bei diesem Versuch, eine besondere Operngattung für das Fernsehen zu finden, führte Herbert Junkers Regie.

„Die Belagerung von Tottenburg“, eine Funkoper von Everett Helm und Kurt Kusenberg, wurde vom Süddeutschen Rundfunk, der das Werk in Auftrag gab, erstmals gesendet. Die musikalische Leitung hatte Hans Müller-Kray, Regie führte Werner Illing.

Das Fernsehstudio Zürich der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft bereitet die Fernsehuraufführung der Oper „Der rote Stiefel“ von Heinrich Sutermeister vor.

Winfried Zillig beendete die Arbeit zu seiner Oper „Die Verlobung von San Domingo“ nach Kleist, die im Auftrag des Norddeutschen Rundfunks entstand.

In einem öffentlichen Konzert der Reihe „Musik der Zeit“ dirigierte Hermann Scherchen die Uraufführung von „Il canto sospeso“ für vier Solisten, Chor und Orchester von Luigi Nono. Der Text dieses Werkes ist aus Abschiedsbriefen zum Tode verurteilter Widerstandskämpfer zusammengestellt.

Die erste Jahresserie der Musica-nova — Zeitgenössische Musik auf Schallplatten, wurde in Bonn auf einer Veranstaltung der Kultur-Abteilung des Auswärtigen Amtes eingeführt. Die Langspielplatten mit Werken von Boris Blacher, Johann Nepomuk David, Hugo Distler, Werner Egk und Karl Amadeus Hartmann wurden in Gegenwart des Präsidenten des Internationalen Musikrates, Domingo Santa Cruz, vorgeführt.

Unter dem Titel „Hommage à Mozart“ op. 52 schrieb Boris Blacher ein Orchesterstück, das vom Radio-Symphonie-Orchester Berlin produziert und von Radio Genf am 10. Dezember zu Ehren Mozarts aufgeführt wird. Auftraggeber dieses Werkes sind die westdeutschen Rundfunksender.

In der Reihe „Das neue Werk“ brachte der NDR Hamburg unter Leitung von Sixten Ehrling, Stockholm, Werke von Arnold Schönberg, Wolfgang Fortner, Sven Erik Bäk und Jean-Louis Martinet.

Erich Schmid, Zürich, dirigierte im Südwestfunk die 2. Symphonie von Armin Schibler. — Unter Leitung von Fritz Rieger erklang im Bayerischen Rundfunk Schiblers *Passacaglia*. Dieses Werk wurde von Eugen Ormandy zur amerikanischen Erstaufführung mit dem Philadelphia Orchester angenommen.

Die 4. Symphonie des österreichischen Komponisten Professor Egon Wellesz, der seit 1938 als Musikwissenschaftler in Oxford tätig ist, wurde im Österreichischen Rundfunk unter Leitung von Rudolf Moralt uraufgeführt. Prof. Wellesz hat vor kurzem auch seine 5. Symphonie vollendet.

Anton von Weberns Orchesterstücke op. 6 und 10 erklangen unter Hermann Scherchens Leitung in einem Konzert der Reihe „Musik der Zeit“ im Westdeutschen Rundfunk Köln. Weberns Symphonie op. 21 wurde in Wuppertal unter Leitung von Georg Ratjen aufgeführt.

Gastspiele und Konzertreisen

Das Pariser Ballett von Janine Charrat unternimmt zur Zeit eine Gastspielreise durch die DDR.

Chor und Orchester der Aachener Oper sowie Solisten aus Aachen und München führten im Brüsseler Palast der schönen Künste unter Leitung von Generalmusikdirektor Wolfgang Sawallisch Carl Orffs „Carmina burana“ auf.

Das Moskauer Bolschoi-Ballett beabsichtigt nach seiner Englandreise auch in Frankreich Gastspiele zu geben, doch ist ein Datum noch nicht festgelegt worden. Auch ein Amerika-Gastspiel wurde in Aussicht genommen.

Auf einer Konzertreise durch die USA und Kanada werden die Berliner Philharmoniker unter Leitung von Herbert von Karajan überall mit großer Begeisterung aufgenommen.

Das Londoner Philharmonische Orchester führte im Oktober eine Konzertreise durch Westdeutschland durch, die unter Leitung von Sir Adrian Boult und Professor Dr. Willem van Hoogstraten stand.

Das Niederländische Kammerorchester unter Leitung von Szymon Goldberg spielte mit großem Erfolg auf einer Griechenlandtournee die „Ten Sketches“ von Nikos Skalkottas. Die Firma Philips bereitet eine Langspielplatte des Werkes vor.

Die Tschechische Philharmonie Prag unternimmt von Mannheim aus eine Deutschlandtournee. Die Leitung haben Karel Ancerl und Karel Sejna.

Der Aachener Domchor führte eine zweiwöchige Konzertreise durch Frankreich durch. Er gab unter Leitung von Professor Th. B. Rehmann Konzerte in Nevers, Toulouse, Montpellier, Grenoble, Lyon und Straßburg.

Auf einer Konzertreise durch die Schweiz und Italien sangen die Münchner Chorublen unter Leitung von Fritz Rothschild u. a. Werke von Hugo Distler, Fritz Rothschild und Wilhelm Weismann.

Der finnische Männerchor *Laulu Miehet* wurde auf einer Konzertreise mit Chören finnischer Komponisten, die ihn durch die Schweiz, Österreich und die Bundesrepublik führte, herzlich gefeiert.

Der Dresdner Kreuzchor bereitet eine Konzertreise in die Bundesrepublik vor. Im Frühjahr will er in Italien, der Schweiz und Österreich auftreten.

Generalmusikdirektor Georg Solti dirigierte in Chicago anlässlich der deutsch-italienischen Opernwochen acht Vorstellungen von „Salome“, „Die Walküre“, „Don Giovanni“ und „Die Macht des Schicksals“. Anschließend gab er in St. Louis zwei Sinfoniekonzerte.

Ein außerordentliches Konzert der Dresdner Philharmonie unter Leitung des Münchner Generalmusikdirektors Professor Gotthold Ephraim Lessing wurde zu einem besonderen Erfolg des Dirigenten.

Joseph Keilberth gab in Genf als Dirigent des Städtischen Orchesters ein Konzert mit klassischer und moderner Musik.

Bruno Vondenhoff dirigierte anlässlich der August-Festwochen in Bilbao zwei Sinfoniekonzerte und wurde nach deren großem Erfolg zu einem Sonderkonzert im Radio Bilbao aufgefördert.

Hans Zanotelli wurde eingeladen, in Darmstadt ein Sinfoniekonzert zu dirigieren, dessen Programm u. a. die deutsche Erstaufführung der Serenata von Bruno Maderna umfaßt.

Kapellmeister Klaus Tennstedt war als Gast nach Brunn eingeladen worden, wo er Aida dirigierte.

Willy Bodenstern, Intendant des Landestheaters Dessau, wurde von der Staatsoper Poznan eingeladen, den „Fliegenden Holländer“ zu inszenieren.

Das Solo-Tanzpaar der Westberliner Städtischen Oper, Liselotte Köster und Jockel Stahl, beginnt am 2. Dezember eine drei- bis viermonatige Tournee durch die USA.

Professor Ludwig Hoelscher wurde zu Beginn einer Konzertreise durch Japan in der Hibiya-Halle begeistert empfangen. Er wird anschließend in mehreren Städten Südjakans konzertieren.

Dietrich Fischer-Dieskau führt gegenwärtig eine Tournee durch die USA und Kanada durch.

Andor Foldes konzertierte in Südamerika u. a. mit Erstaufführungen mancher Werke von Bartók.

Verschiedenes

Der dänische Musikverlag Wilhelm Hansen, der schon seit vier Generationen im Besitz der Familie ist, hat den 100jährigen Londoner Musikverlag J. & W. Chester Ltd. erworben.

DER ANTEIL DER ZEITGENOSSEN, NACHTRAG

Eisenach: Landestheater.

Dirigent: Hans Gahlenbeck

Konzerte: Distler: Konzert für Cembalo und Streichorchester; Gerster: Thüringische Sinfonie; Hindemith: Cellokonzert; Höller: Passacaglia und Fuge nach Frescobaldi; Kurz: Konzertante Musik für Orchester. Oper: Gotovak: Ero, der Schelm.

Genf: Orchestre de la Suisse Romande.

Dirigenten: Ernest Anserment, Gastdirigenten

Konzerte: Bartók: Musik für Saiteninstrumente; Berg: Violinkonzert; Castro: Corales Criollos; de Falla: Nächte in spanischen Gärten; Gagnébin: Suite über Hugenotten-Psalter; Hindemith: Metamorphosen über ein Thema von Weber, Nobilissima visione; Kodály: Tänze aus Galanta; Prokofieff: 5. Sinfonie; Roy: Ballade für Orchester; Schostakowitsch: 10. Sinfonie; Strawinsky: Oedipus Rex; Turina: La Procession del Rocio.

Gotha: Staatliches Sinfonieorchester.

Dirigent: Fritz Müller

Konzerte: Butting: Konzertstück für Orchester; Chatchaturian: Gajaneh; Cilensek: 3. Sinfonie; David: Variationen über ein Thema von Bach; Driessler: Cellokonzert; Erdlen: Concerto grosso für Blechbläser und Streichorchester; de Falla: Nächte in spanischen Gärten; Gerster: Thüringische Sinfonie Nr. 2; Glière: Konzert für Koloratursopran und Orchester, Harfenkonzert; Hindemith: Nobilissima visione; Kodály: Serenade „Sommerabend“; Liening: Oboenkonzert; Pepping: Klavierkonzert; Rakov: Violinkonzert; Reinhold: Tänzerische Suite für Klavier und Orchester; Riethmüller: Hymnische Musik für großes Orchester; Sachse: Debussy-Variationen; Schostakowitsch: Violinkonzert; Suk: Polka aus „Der Waldkönig“; Thilman: Sinfonie in einem Satz.

Klagenfurt: Konzerthaus des Landes Kärnten.

Dirigenten: Gastdirigenten

Konzerte: Atterberg: 6. Sinfonie; Britten: Klavierkonzert für die linke Hand; Chatchaturian: Cellokonzert; Jerger: Österreichische Bauernlieder; Kaufmann: Kuckucksinfonie; Opitz: Herzogstädter Sinfonietta; Takács: Ländliches Barock.

Linz: Städtische Musikdirektion.

Dirigenten: Gastdirigenten

Konzerte: Bartók: Divertimento; Berg: Kammerkonzert für Geige und Klavier mit 13 Bläsern; Blacher: Konzertante Musik; Chatchaturian: Cellokonzert; Eder: Tanzreihen; v. Einem: Hymnus; de Falla: 3 Stücke aus „El amor brujo“; Honegger: Concertino; Janacek: Symphonietta; Kodály: Pfauvariationen; Martin: In terra pax; Martinu: Concerto da camera; Monn: Cellokonzert; Mortari: Musica per archi; Schostakowitsch: 1. Sinfonie; Strawinsky: Apollon Musagete; Suchon: Fantasie und Burleske; Vorisek: Sinfonie D-dur; Webern: Sinfonie.

Mailand: Teatro alla Scala.

Dirigenten: Gastdirigenten

Konzerte: Creston: 2. Sinfonie; Ghedini: Konzert für Orchester; Malipiero: 4. Sinfonie; Martinu: Konzert für zwei Klaviere; Martucci: 1. Sinfonie; Salviucci: Introduction, Passacaglia, Finale; Schostakowitsch: 9. Sinfonie; Strawinsky: Canticum sacrum, Choral und Variationen; Testi: Divertimento.

Mannheim: Musikalische Akademie

Dirigent: Herbert Albert

Konzerte: Bartók: Divertimento; Berg: 3 Bruchstücke aus „Wozzek“; Hartmann: Finale aus der Streichersinfonie; Kodály: Harry Janos-Suite; Martinon: Ouvertüre zu einem griechischen Drama; Rivier: Klavierkonzert; Roussel: 4. Sinfonie; Schostakowitsch: 9. Sinfonie; Sutermeister: Cellokonzert.

Mannheim: Nationaltheater.

Dirigent: Herbert Albert

Oper: Egk: Die Zaubergeige; Krenek: Pallas Athene weint.

Ballett: Barber: Medea; Bernstein: Zeitalter der Angst; de Falla: Der Dreispitz; Nono: Roter Mantel.

Saarbrücken: Saarländische Rundfunk.

Dirigenten: Dr. Rudolf Muhl, Gastdirigenten

Konzerte: Badings: Sinfonische Variationen; Bartók: Suite „Der wunderbare Mandarin“; Borris: 3. Sinfonie; Budde: Dramatische Ouvertüre; Chatchaturian: Violinkonzert; Dadder: Klavierkonzert; Dopfer: Chiacconna gotica; Dresden: 5 Tänze für Orchester; Elgar: Cellokonzert; de Falla: Nächte in spanischen Gärten; Haas: Die heilige Elisabeth; Hindemith: Sinfonische Tänze; Hoffmann: Konzert für Orchester; Höller: Passacaglia und Fuge nach Frescobaldi; Honegger: Concertino für Klavier und Orchester; Kelkel: Concertino für Cello und Kammerorchester; Konietzny: Concertino für Pauken und Streichorchester; Krüger: Malerische Suite für Orchester; Merkig: Sinfonie; Mesiaen: Turangalila-Sinfonie; Mohaupt: Das goldene Byzanz, Stadtpfeifermusik; Piipper: Klavierkonzert; Prokofieff: Suite aus „Die Liebe zu den drei Orangen“; Reutter: Der große Kalender; Schostakowitsch: 6. Sinfonie; Schwarz-Schilling: Introduction und Fuge für Streichorchester, Partita für Orchester; Simon: 3. Sinfonie; Sutermeister: Missa da Requiem; Theil: Violinkonzert; Thomas: 2. Spielmusik; Vuataz: Stimme der Zeiten, Mittelländische Poeme, Damayanti, Fantasie nach einer Hindu-Legende. Oper: Borris: Hierotas und Gerline; Dallapiccola: Der Nachtflug; Henze: Das Ende einer Welt; Milhaud: Pasticcio; Orff: Die Kluge; Schoeck: Penthesilea; Strawinsky: Die Nachtigall.

Trier: Städtisches Orchester.

Dirigent: Otto Söllner

Konzerte: Chatchaturian: Säbeltanz; Gershwin: Rhapsodie in blue; Gotovac: Sinfonischer Kolo; Hindemith: Cellokonzert; Mohaupt: Stadtpfeifermusik; Stefan: Musik für Orchester; Turina: Sinfonia rhapsodia für Klavier und Orchester.

Weimar: Deutsches Nationaltheater.

Dirigenten: Gastdirigenten

Konzerte: Bush: Nottingham-Sinfonie; Butting: Fünf ernste Stücke für Orchester; Cilensek: 2. Sinfonie; Draeger: Ewiger Kreis; Elgar: Violinkonzert; Gerster: Klavierkonzert; Riethmüller: Klavierkonzert; Stieber: Sinfonischer Aufbruch; Trapp: Konzert für Orchester. Oper: Bush: Die Männer von Blackmoor.

Zittau: Stadttheater.

Dirigent: Ernst Wilhelm Schmitt

Konzerte: Büttner: Epilog; Chatchaturian: Klavierkonzert; Dessau: Sinf. Marsch; Egk: Georgica; Gershwin: Rhapsodie in Blue; Kodály: Maroszeker Tänze; Schostakowitsch: 1. Sinfonie; Thilman: Concertino für Klavier für die linke Hand. Ballett: Bruns: Das Recht des Herrn; Chatchaturian: Maskerade; Spies: Apollo und Daphne.

Wolfframm Pianos



hervorragend in Qualität und Ton

Pianofortefabrik

H. WOLFFRAMM DRESDEN A 21

Deutsche Demokratische Republik

Ingrid Samson:

Das Vokalschaffen von Heinrich Kaminski mit Ausnahme der Opern

Dissertation. Frankfurt, 1956.

242 Seiten, 1 Blatt. Gefälzelt, DM 9.—

Lieferbar durch:

BÄRENREITER-ANTIQUARIAT

Kassel-Wilhelmshöhe · Heinrich-Schütz-Allee 35

WILHELM FURTWÄNGLER

Ton und Wort

Aufsätze und Vorträge 1918 - 1954. Was bedeuten Bach, Beethoven und Wagner heute? Wie sollen ihre Werke aufgeführt werden? Der berühmte deutsche Dirigent fesselt durch die Fülle seiner Gedanken zu diesen und vielen anderen Problemen. (275 Seiten, 3 Bilder, 7 Notenbeispiele, DM 10.—)

Vermächtnis

Nachgelassene Schriften. Die hier vereinigten Arbeiten sind ein letztes Geschenk des großen Künstlers und Menschen an jeden Musiker und jeden Musikfreund. (168 Seiten, 1 Bildnis, DM 8.—)



F. A. BROCKHAUS · WIESBADEN

FINKEN - BÜCHEREI

Als erster Band (Doppelnummer I/II) erschien:

W. A. MOZART Kanons im Urtext

herausgegeben von Gottfried Wolters,
mit Revisionsbericht, historischen Anmerkungen, Faksimile-Wiedergaben und
Handzeichnungen Mozarts.

Preis im Abonnement DM 3.60;
im Einzelbezug DM 4.40.

Soeben erschienen:

Band III: Alle gute Gabe

Ein Lese-, Sing- und Spruchbuch, herausgegeben von Gottfried Wolters. Preis im Abonnement DM 1.80; im Einzelbezug DM 2.20.

Diese neue Reihe — herausgegeben von Gottfried Wolters — bringt in vierteljährlicher Folge kleine Handbücher, die auf 32-48 Seiten, ergänzt mit Notenbeispiel, Bild, Faksimile, Spruch und Gedicht, musikalische Einzelfragen, vom Liede ausgehend, behandeln.

Dem Kreis wohlbestallter oder stillvergnügter Musikfreunde bietet sich hier mit genauen Quellenangaben, Hinweisen und Vorschlägen aus der Tiefe der praktischen Erfahrung ein willkommenes Hilfsmittel für die eigene Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Stoff. Aber auch Einband und Gestaltung werden jedes Bändchen liebenswert machen, wie geschaffen als musikalische Freundesgabe.

Über die im Gesamtplan vorgesehenen Titel unterrichten Sie unser Sonderprospekt, sowie die Nummern 16 und 17 unserer kostenlosen Hauszeitschrift DAS JUNGE WERK.

M Ö S E L E R V E R L A G W O L F E N B Ü T T E L

DAS MUSIKSTUDIUM

Staatsmusikschule Braunschweig

Leitung: Heinz Kühl

Ausbildungsklassen - Seminare für Musikerziehung (Privatmusiklehrer) und Rhythmische Erziehung - Opern- und Operndorschule - Orchesterschule. — Sekretariat: Theaterwall 12, Fernruf 243 11

städt. akademie für tonkunst darmstadt

Leitung: Professor Konrad Lechner / Dozenten: Reinhold Barchet, Harro Dicks, Hermann Heiß, Konrad Lechner, Hans Leygraf, Gerhard Meyer-Sichting, Heinz Rehfuß, Wolfgang Widmaier / Meisterklassen und Ausbildungsklassen / Opern- und Orchesterschule / Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen.

Auskunft und Anmeldung: Sekretariat Darmstadt, Hermannstraße 4, Tel. 8031, Nebenstelle 339

Hochschule für Musik Dresden

Leitung: Prof. Dr. Karl Laux

Ausbildung von Komponisten und Solo-Instrumentalisten einschl. Orgel und Cembalo, Kapellmeistern, Chorleitern bis zur künstlerischen Reife. Konzertgesang, Opern- und Operettenschule, Orchester und Chöre. Studio für zeitgenössische Musik. — Auskunft: Sekretariat für studentische Angelegenheiten, Dresden-A. 53, Mendelssohnallee 34, Telefon 30 901 und 309 64.

Düsseldorf

ROBERT-SCHUMANN-KONSERVATORIUM

Direktor: Professor Dr. Joseph Neyes / Ausbildung in allen Fächern der Tonkunst / Staatlich anerkanntes Seminar für Privatmusiklehrer / Kirchlich anerkanntes Seminar für Katholische Kirchenmusik / Propädeutisches Seminar / Tonmeisterschule Prof. Dr. Ing. Trautwein / Colloquium für alte Musik / Studio für Neue Musik

Aufnahmeprüfungen für das Sommersemester 1957: 25. — 30. 3. 1957. Auskunft u. Anmeldg.: Düsseldorf, Inselstr. 27, Ruf 44 63 32

Folkwangschule der Stadt Essen

Leitung:

Generalmusikdirektor Prof. Heinz Dressel

Meister- und Fachklassen für alle Instrumente und Gesang, Dirigieren und Komposition, Seminare für Privatmusiklehrer und Rhythmische Erziehung, ev. und kath. Kirchenmusik, Opern- und Operndorschule, Studio für neue Musik. Abteilung Tanz: Bühnentänzer und Bewegungslehrer, Leitung: Kurt Jooss. Abteilung Schauspiel und Sprechen: Leiter Heinz Dietrich Kenter.

Essen-Werden, Telefon 49 24 51/3

Akademie für Musik und Theater Hannover

Direktor Prof. Ernst-Lothar von Knorr. Ausbildungsklassen für Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-Streich- und Blasinstrumente, Harfe, Schlaginstrumente. Solistenklassen. Abteilung für Kirchenmusik (A-Prüfung) / Abteilung für Musikerziehung / Seminar für Privatmusikerzieher und Rhythmikseminar / Abteilung für Schulmusik (Ausbildungszweige für höhere Schulen und Mittelschulen) / Seminar für Volks- und Jugendmusik / Opern- und Operndorschule / Schauspielschule / Orchesterschule / Fachabteilung Tanz. Auskunft und Anmeldung: Hannover, Walderseestraße 100, Fernruf 6 12 47.

Staatl. anerk. Hochschule für Musik und Theater Heidelberg

Leitung: R. Hartmann / M. Steinkrüger. Seminar für Privatmusiklehrer; Institut für Schulmusik (in Verbindung mit der Universität Heidelberg). Ausbildungs- und Meisterklassen für alle Instrumente, Gesang, Chorltg., Dirigieren u. Komposition. Orchesterklasse; Opern- u. Schauspielklassen.

Auskunft und Anmeldung über das Sekretariat der Hochschule, Heidelberg, Friedrich-Ebert-Anlage 50, Fernruf 20 40

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor Professor Walter Rehberg / Seminare für Schulmusik, Privatmusiklehrer, Kirchenmusik, Chorerziehung, Opern- und Orchesterschule / Dirigieren und Opernschule: Generalmusikdirektor Alexander Krannhals, Badisches Staatstheater / Meisterklasse für Klavier: Professor Walter Rehberg / Meisterklasse für Violine: Heinz Stanske / Meisterklasse für Bratsche und Hochschulorchester: Albert Dietrich, Südwestfunk, Baden-Baden / Meisterklasse für Violoncello: Leo Koscielnny, Südwestfunk, Baden-Baden / Meisterklasse für Gesang: Bruno Müller

Hochschule für Musik Leipzig

Gegründet 1843 als Conservatorium der Musik von Felix Mendelssohn-Bartholdy

Leipzig C 1, Grassistraße 8, Fernruf 3 54 96 / Direktor: Professor Rudolf Fischer

Abteilungen: Tonsatz [a] Komposition, b) Theorie], Tasteninstrumente, Orchesterinstrumente, Gesang, Schulmusik, Kirchenmusik (evangelisch und katholisch).

Städt. Hochschule für Musik u. Theater Mannheim

(staatlich anerkannt) Leitung: Direktor Prof. Richard Laugs / Ausbildung in allen musikalischen Fächern / Seminar für Privatmusiklehrer / Opernschule / Komposition und Tonsatz (Hans Vogt, Schatt) / Dirigieren (Prof. Laugs, Wilke) / Gesang (Neuenschwander, Hölzlin, Laube, Müller, Seremi, Ganjon) / Tasteninstrumente (Prof. Friedrich Wührer, Prof. Laugs, Schulze, Rehberg, Mayer, Schwarz, Vogel, Landmann [Orgel]) / Violine (Mendius, Ringelberg) / Viola (Krug) / Violoncello (Adomeit) / Blasinstrumente und Harfe (Mitglieder des Nationaltheaterorchesters) / Chor (Wilke) / Opernschule (Dr. Klaiber, Dr. Eggert, Vogt) / Musikgeschichte (Dr. Tröller). Auskunft d. die Verwaltung, R. 5. 6.

DAS MUSIKSTUDIUM

Staatliches Konservatorium des Saarlandes

Direktor: Professor Dr. Müller-Blattau / Ausbildungsklassen für Gesang, Klavier, Orgel, Cembalo, Harfe, Streich- und Blasinstrumente, Komposition und Dirigieren. - Meisterklassen: Prof. Walter GIESEKING (Klavier) - Prof. Maurice GENDRON (Violoncello), GMD. Philipp WÜST (Dirigieren). Institut für kath. Kirchenmusik, Institut für Schulmusik, Opernschule, Schauspielschule, Seminar für Privatmusiklehrer, Institut für Jugend- und Volksmusik. — Auskünfte und Prospekte durch das Sekretariat, Saarbrücken 3, Kohlweg 18, Telefon 2 88 00

Hochschule für Musik zu Weimar

Direktor: Werner Felix

Ausbildung in den Abteilungen Tasten- und Streichinstrumente, Orchesterklasse, Vokalmusik, Opernschule, Volksmusik, Dirigieren, Komposition und Theorie, Kirchenmusik, Musikpädagogik, Schulmusik. — Auskünfte und Prospekte durch das Sekretariat der Hochschule für Musik zu Weimar, Platz der Demokratie, Schließfach 142, Fernruf 2297, 2456, 2490

»SUNOVA« Notenschreibpapiere • Hefte • Bücher
Orchesterumschläge • Notenmappen

Das führende deutsche Qualitätserzeugnis
Zu beziehen durch den Fachhandel

Wir kaufen **Original-Bogen für Violine, Viola u. Cello / F. Hamma: »Meisterwerke italienischer Geigenbaukunst«**

Angebote mit Preis und Angabe des Erhaltungszustandes
erbeten an
RYMSHA »VITALI« • 5944 Atlantic Blvd.
Maywood, California / USA

NEUERSCHEINUNG

Haus- und Kammermusik des deutschen Barock

Für Sopran- und Altblockflöte mit Klavier (Cembalo); Cello oder Gambe ad lib. oder Blockflötentrio (mit Tenorblockflöte)

Herausgegeben von Willi Hillemann

Ed. Schott 4363, DM 3.—

Eine Auswahl besonders schöner, dabei leicht spielbarer Stücke von J. S. Bach, J. K. F. Fischer, Händel, Keiser, Staden, Telemann u. a. Sie sind in geschickter Weise für das Spiel mit Blockflöte derart eingerichtet, daß sie entweder von Sopran- und Altflöte mit Klavier oder auch mit einem Blockflötentrio musiziert werden können.

B. SCHOTT'S SÖHNE • MAINZ

EDUARD SPRANGER

Rede über die Hausmusik

Broschiert DM 3.—

Diese Rede zum Tag der Hausmusik 1954 in Tübingen sollte jeder Freund der Hausmusik kennen — und ebenso jeder, der es noch nicht ist. Denn hier wird der hohe kulturelle und erzieherische Wert des häuslichen Musizierens in aller Deutlichkeit dargelegt. Nicht nur ein Loblied, sondern auch eine Warnung, im Zeitalter des Rundfunks und der Schallplatte dieses wertvolle Erbe unserer Vergangenheit achtlos fallen zu lassen.

BÄRENREITER-VERLAG



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE
AUCH FÜR GAMBen UND VIOLA D'AMORE



FÖRSTER



*Meisterhafte Konstruktion
Höchste Präzision und Qualität
Unübertroffener Wohlklang*

AUGUST FÖRSTER

PRODUKTIONSSTÄTTEN FÜR KUNSTHANDWERKLICHEN FLÜGEL- UND PIANOBAU · LÖBAU / Sa.
DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK

ARIBERT STAMPA

Atem, Sprache und Gesang

120 Seiten, engl. Broschur DM 4.80

Dies Buch vom Atem überrascht durch eine neue Schau der Zusammenhänge, durch eine Fülle von Darstellungen, wissenschaftlichen Zeugnissen und Berichten, durch unerwartete Folgerungen und Ausblicke, so daß man manchmal an das Ei des Kolumbus denken muß. Unklare Fremdwörterei, lehrhaftes Breitwalzen, Meinungsstreit, Heilslehreneifer sind dankenswert vermieden. Auf schmalen Raum wird eine Ordnung deutlich gemacht, die sehr viel verwickelter ist, als ein Unbefangener glauben möchte und als so mancher Forscher auf diesem Gebiet bisher gesehen hat.

Es geht in erster Linie um die Zwerchfellatmung als Grundlage jeder leiblichen und geistigen Bewegung, als Angelpunkt für Spannungsgleichgewicht, für Tongebung, für Sprache und Gesang, für eine wahre Bildung des Menschen an seinem Wesenskern. Daraus ergeben sich nicht nur Anregungen für eine Umgestaltung des Erziehungswesens, sondern Forderungen von allgemeinem Gewicht, die in alle Lebensgebiete zielen, auch in Heilkunst, in Religion und Politik.

BÄRENREITER-VERLAG

DEUTSCHES SINGSCHÜLEHRER- UND CHORLEITERSEMINAR

in Verbindung mit der

**ALBERT GREINER-SINGSCHULE
DER STADT AUGSBURG**

gegründet 1905

Direktor: Joseph Lautenbacher

Der nächste Lehrgang am Deutschen Singschullehrer- und Chorleiterseminar beginnt am **8. Jan.** und dauert bis **30. März 1957**. Aufbauend auf der von Albert Greiner entwickelten Jugend- und Chorstimmbildung behandeln die Augsburger Lehrgänge alle Gebiete der Gesangs- und Chorerziehung, sowie der Singschul- und Chorleitung. Die erfolgreiche Ablegung der Schlußprüfung, berechtigt die Teilnehmer als

**staatlich anerkannte
Singschullehrer und Chorleiter**

tätig zu sein. Da zu jedem Lehrgang nur 20 Teilnehmer zugelassen werden können, ist frühzeitige Anmeldung geboten. Die Bedingungen erhalten Interessenten kostenlos zugesandt. Anfragen sind zu richten an das Sekretariat des Seminars, Augsburg, Maximilianstraße 59.

HERMANN SCHROEDER

Werke für Violine und Orgel

Fünf Stücke

Präludium · Rezitativ · Fughette · Rondino
Passacaglia
Ed. Schott 4911 · DM 3.50

Präludium, Kanzone und Rondo

Ed. Schott 3680 · DM 3.50

Diese Stücke sind durchweg in strengen Formen geschrieben und erfordern mit ihrer knappen, präzisen Formulierung ein gutes musikalisches Zusammenspiel. Sichere Beherrschung der Lagen bei der Violine und Pedalspiel bei der Orgel sind erforderlich. Als konzertante Musik können diese Stücke bei vielen Gelegenheiten einzeln oder als Zyklus dargeboten werden.

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

Neue Ausgaben von Klaviersammlungen

Alte Liedsätze

für Klavier oder Orgel. Aus Tabulaturbüchern des 16. Jahrhunderts herausgegeben von Wilhelm Ehmann. BA 1287. DM 3.60

Aus dem Inhalt: Ach Elslein / Die Brünlein, die da fließen / Entlaubet ist der Walde / Innsbruck / Wie schön blüht uns der Maie u. a.

Jedem Satz steht die einstimmige Weise mit ausgewählten Liedstrophen voran. Die Liedbearbeitungen bieten über die Verwendung auf allen Arten von Tasteninstrumenten hinaus vielfache Möglichkeiten des Musizierens mit anderen Instrumenten. Vorschläge bringt das Vorwort.

JOHANN KRIEGER

Ausgewählte Klavierwerke

aus den „Sechs musikalischen Partien, 1697“ und der „Anmüthigen Clavier-Übung, 1699“. Herausgegeben von Alfred Kreutz. BA 1649. DM 2.40

Laien werden an den anmutigen Stücken auch heute ihre Freude haben, während Fachmusikern die kontrapunktische Meisterschaft imponieren wird.

GEORG PHILIPP TELEMANN

Leichte Fugen und kleine Stücke

für Klavier. Herausgegeben von Martin Lange. BA 268. DM 3.60

Die Stücke dieses Heftes sind als Vorstufe zu Bachs Inventionen sehr geeignet. Sie sind infolge der lockeren Handhabung des polyphonen Satzes musikalisch leicht faßbar und bieten auch technisch keine Schwierigkeiten.

BÄRENREITER-VERLAG

Neuerscheinungen

innerhalb der
DVORAK-GESAMTAUSGABE
(Artia/Prag)

ANTONIN DVORAK

Klavierkonzert g-moll op. 33
Ausgabe für zwei Klaviere DM 25.—

Klavierquartett Es-dur op. 87
Klavierpartitur mit St. DM 12.—

Legenden für Klavier zu vier Händen op. 59 DM 7.50

Waldesruhe für Violoncello und Klavier op. 68 DM 3.50

Romantische Stücke für Violine und Klavier op. 75 DM 4.—

Streichquartett E-dur op. 80
Stimmen DM 7.50
dto. Studienpartitur DM 4.—

8. Symphonie G-dur op. 88
Dirigierpartitur DM 50.—
dto. Studienpartitur DM 6.—

Stabat mater
Klavierauszug br. DM 8.—
Ln. DM 10.50
Chorstimmen je DM 2.—

Verlangen Sie die kostenlose Zusendung der Einladung zur

**Subskription der
Dvorak-Gesamtausgabe**
nebst der
Einführung „Antonín Dvorak“
(76 Seiten, mit vielen Bildern und
Notenfaksimiles)

ALKOR-EDITON KASSEL

ERNEST BLOCH

	DM
Fünf Sketche in Sepia für Klavier	6.50
Poems of the Sea für Klavier	12.—
Visions et prophéties für Klavier	6.50
Sechs Preludes für Orgel	6.50
Sonate für Violine und Klavier	17.50
Meditation and Processional für Viola und Klavier	3.60
Suite für Viola und Klavier	25.—
Suite hébraïque für Viola und Klavier	8.—
I. Rhapsodie, II. Processional, III. Affirmation	
Schelomo (hebräische Rhapsodie) für Violoncello und Klavier	15.—
Voice in the wilderness für Violoncello und Klavier	15.—
Streich-Quartett Nr. 1	Stimmen 25.—
	Studienpart. 16.—
Streich-Quartett Nr. 3	Stimmen 25.—
	Studienpart. 16.—
Klavier-Quintett	Stimmen 25.—
Concerto Grosso Nr. 2	Studienpart. 12.—
Evocations, Symphonische Suite	" 12.—
Schelomo, für Violoncello und Orchester	" 12.—
Scherzo Fantasque, für Klavier und Orchester	" 12.—
Sinfonia Breve	" 16.50
Trois Poëms Juifs	" 12.—
Voice in the wilderness, Symphonisches Poem mit obligatem Cello	" 12.—

G. SCHIRMER INC. • NEW YORK

KURT IHLENFELD

Huldigung für Paul Gerhardt

Am 12. März 1957 feiert die Christenheit
den 350. Geburtstag Paul Gerhardts, des
wohl größten Dichters der evangelischen
Kirche. Aus Anlaß des Jubiläums legt ein
Dichter unserer Tage eine Huldigung an
Paul Gerhardt vor, die ihn als Menschen,
als Dichter und als Christen in unsere
Zeit stellt.

Die drei Kapitel des Buches geben eine
lebendig-anschauliche Zusammenfassung
der Lebensstationen des Dichters, rücken -
mit Seitenblicken auf die Dichtung der
Gegenwart - seine literarische Leistung ins
Licht und lassen Gerhardts sonnenhaften
Gottes- und Christusglauben aus seinem
Werk plastisch hervortreten.

184 Seiten · Ganzleinen · 8.50 DM

Verlag Neeseburger Berlin

Sonderangebot aus meinem

Modernen Antiquariat

Musiker-Reihe

Auserlesene Einzeldarstellungen

Antoine-E. Cherbuliez: *Johann Sebastian Bach*
249 Seiten, statt DM 9.60 nur DM 4.80

Antoine-E. Cherbuliez: *Georg Friedrich Händel*
391 Seiten, statt DM 13.60 nur DM 6.95

Otto Erhardt: *Richard Strauß*
384 Seiten, statt DM 14.80 nur DM 6.90

Hans Kühner: *Hector Berlioz*
264 Seiten, statt DM 11.60 nur DM 6.50

Alfred Orel: *Johannes Brahms*
270 Seiten, statt DM 10.60 nur DM 5.95

Ernst Müller: *Robert Schumann*
209 Seiten, statt DM 9.60 nur DM 4.95

Hans Ferdinand Redlich: *Claudio Monteverdi*
232 Seiten, statt DM 11.60 nur DM 5.80

Willi Reich: *Richard Wagner*
232 Seiten, statt DM 9.60 nur DM 4.80

Willy Tappolet: *Maurice Ravel*
190 Seiten, statt DM 9.60 nur DM 4.80

Roland Tenschert: *Christoph Willibald Gluck*
220 Seiten, statt DM 11.60 nur DM 5.80

Carmen Weingartner: *Franz Schubert*
230 Seiten, statt DM 9.60 nur DM 4.80

Wilhelm Zentner: *Carl Maria von Weber*
279 Seiten, statt DM 13.60 nur DM 6.80

Jeder Band enthält die Lebensgeschichte der Meister
ausführliche Werkanalysen
und Werkverzeichnisse.
Beste Schweizer Ausstattung,
Ballonleinen-Einband mit mehrfarbigem Schutzumschlag.
Die Bände eignen sich vorzüglich
als Geschenke für den anspruchsvollen
Musikfreund.

Neuwerk-Buchhandlung
Raffel-Wilhelmshöhe



NEU BEI BÄRENREITER

Heinrich Schütz: Der Herr ist meine Stärke. Deutsches Konzert aus dem zweiten Teil der Symphoniae sacrae für Sopran (oder Tenor), zwei Violinen und Basso continuo. Herausgegeben von Rudolf Gerber. BA 499. Part. m. St. DM 2.80
Ein klassisches Beispiel des reifen Sologesangstiles Schützens mit einem liedhaften Anfangsteil von ruhiger Innerlichkeit, einem kurzen konzertanten Mittelteil und einem weitausgesponnenen dritten Teil in venezianischer Kantabilität.

Aus der Reihe „Nagels Musik-Archiv“:

185: Johann Gottlieb Goldberg: Trio a-moll für zwei Violinen und Basso continuo. Herausgegeben von Alfred Dürr. Part. m. St. DM 5.50

Der Stil der Goldbergschen Trio-Sonaten zeigt deutlich die Einflüsse der späten Werke seines Lehrmeisters J. S. Bach, vor allem in seiner Vorliebe für kontrapunktische Kunststücke und strenge Formen, lassen jedoch auch modernere Züge spüren in der Empfindsamkeit und Kleingliedrigkeit gewisser Themen. Für geübte Spieler!

189: Tomaso Albinoni: Sonata g-moll. op. 2/6 für zwei Violinen, zwei Violen, Violoncello und Basso continuo. Herausgegeben von Franz Giegling. Part. m. St. DM 6.—

Der Venezianer Albinoni, zunächst Komponist aus Liebhaberei, hinterließ ein stattliches, musikalisch wertvolles Lebenswerk, das ihn ebenbürtig neben Vivaldi und Marcello stellt. Die Sonaten des op. 2 sind Musterbeispiele von Kirchensonaten und für ein größeres Ensemble gedacht.

Hugo Distler: Mörke-Chorliederbuch. Die bisher vorliegenden Einzelausgaben wurden zu einem Gesamtband zusammengefaßt (BA 1515, kart. DM 16.—). Außerdem erschienen gebundene Teilausgaben, und zwar für gemischten Chor (BA 1516, DM 9.—), für Frauen-Chor (BA 1517, DM 3.50) und für Männer-Chor (BA 1518, DM 3.50)

Die Deutsche Grammophon-Gesellschaft hat eine Auswahl dieser Chöre in ihrer Reihe „Musica Nova“ auf Platte aufgenommen, gesungen vom Norddeutschen Singkreis unter der Leitung von Gottfried Wolters.

Johann Krieger: Ausgewählte Klavierwerke aus den „Sechs musikalischen Partien, 1697“ und der „Anmuthigen Clavier-Übung, 1699“ (Kreutz). BA 1649. DM 2.40

In diesem Heft sind Stücke des bedeutenden Klavierkomponisten des 17. Jahrhunderts ausgewählt, die seine Kunst charakteristisch vertreten. Laien werden an den anmutigen Stücken auch heute ihre Freude haben, während Fachmusikern die kontrapunktische Meisterschaft imponieren wird.

Aribert Stampa: Atem, Sprache und Gesang. 120 Seiten. Engl. Broschur DM 4.80

Dieses Buch vom Atem überrascht durch eine neue Schau der Zusammenhänge. Es geht in erster Linie um die Zwerchfell-Atmung als Grundlage jeder leiblichen und geistigen Bewegung, als dem Angelpunkt für Spannungsgleichgewicht, für Tongebung, für Sprache und Gesang. Daraus ergeben sich Forderungen von allgemeinem Gewicht, die in alle Lebensgebiete zielen, auch in Heilkunst, in Religion und Politik.

Alte Liedsätze für Orgel oder Klavier aus Tabulaturbüchern des 16. Jahrhunderts (Ehmann). BA 1287. DM 3.60

Jedem Satz steht die einstimmige Weise mit ausgewählten Liedstrophen voran. Die Liedbearbeitungen bieten über die Verwendung auf allen Arten von Tasteninstrumenten hinaus vielfache Möglichkeiten des Musizierens mit anderen Instrumenten. Vorschläge bringt das Vorwort.

W. A. Mozart: Quintett in C für zwei Violinen, zwei Violen und Violoncello, KV 515. Herausgegeben von E. F. Schmid (Urtexteinzeldruck nach der Neuen Mozart-Ausgabe). Taschenpartitur (Nr. 15) DM 2.80, Stimmenausgabe in Vorbereitung (BA 4720)

Dieses Streichquintett entstand im Don-Giovanni-Jahr 1787. Auf Grund von Anhaltspunkten, die der Zustand der Originalhandschrift zuläßt, wurde in der vorliegenden Ausgabe das seit dem Erstdruck des Werkes (1789) bisher immer an zweiter Stelle stehende Menuett und Trio an die dritte Stelle gesetzt. Es ergibt sich also jetzt die Satzfolge „Allegro — Andante — Menuetto/Trio — Allegro“, wie sie auch Mozarts andere Streichquintette aus der Spätzeit, soweit sie versätzig sind, mit einer Ausnahme (KV 516) aufweisen.

Georg Götsch: Geselliges Tanzbuch III: Chortänze. BA 2998. DM 4.—

Diese Chortänze möchten Sänger zum Tanzen und Tänzer zum Singen einladen. Wie die Bewegung den Ton trägt, werden die einen erfahren, wie der Ton die Bewegung, die anderen.

Hanns Neupert: Das Klavichord. Zweite ergänzte und verbesserte Auflage. VIII und 80 Seiten. DM 5.60

Geschichte und technische Betrachtung des „Eigentlichen Claviers“. Mit einem Anhang „Von der wahren Güte der Clavichorde“. Nach einem Manuskript von J. N. Forkel.

Hanns Neupert: Das Cembalo. Dritte durchgesehene Auflage. XVI und 98 Seiten. DM 7.20

Eine geschichtliche und technische Betrachtung der Kiellinstrumente mit zahlreichen Bildtafeln.

IX. FORSCHUNGSBEREICH:

Das Schaffen Johann Sebastian Bachs

Serie I: Kammermusik

Partita für Violine solo Nr. 2 d-moll,
BWV 1004

Wolfgang Schneiderhan, Violine

33 = 13 029 AP

Aus vorstehender Aufnahme:

Chaconne

45 = 37 051 EPA

Faksimile-Ausgabe (6 Partiten und Sonaten), DM 22.—

X. FORSCHUNGSBEREICH:

Werke von Georg Friedrich Händel

Serie D: Italienische Kantaten und Duette

„Dalla guerra amorosa“

Solokantate für eine Baßstimme und Continuo

Hans-Olaf Hudemann, Baß-Bariton
August Wenzinger, Violoncello
Fritz Neumeyer, Cembalo

45 = 37 118 EPA

Bärenreiter-Ausgabe 1972

z. Z. vergriffen

XI. FORSCHUNGSBEREICH:

Die deutsche Vorklassik (1700—1760)

Serie A: Georg Philipp Telemann

Partita für Blockflöte und Continuo
Nr. 2 G-dur

Ferdinand Conrad, Blockflöte
Johannes Koch, Tenorgambe
Carl Gorvin, Cembalo

45 = 37 119 EPA

Hortus Musicus 47 (6 Partiten), Part.
m. St. DM 5.20

Der Schulmeister, Komische Kantate

Horst Günter, Bariton
Georg Goebel, Cembalo
Knabenchor der Lübecker Kantorei
Lübecker Kammerorchester
Dirigent: Fritz Stein

33 = 14 025 APM

Bärenreiter-Ausgabe 1786

Part. m. St. DM 8 —, Chorst. DM —.20

Die Landlust, Solokantate

Bruno Brückmann, Knabensopran
Rolf Ermeler, Querflöte
Heinrich Haferland, Violoncello
Georg Goebel, Cembalo

33 = 14 025 APM

45 = 37 089 EPA

Bärenreiter-Ausgabe 1787

Part. m. St. DM 2.80

(„Kleine Kantate v. Wald und Au“)

XII. FORSCHUNGSBEREICH:

Mannheim und Wien (1760—1800)

Serie E: Wolfgang Amadeus Mozart

Sonate für Klavier zu vier Händen

F-dur, KV 497

Lilly Berger und Fritz Neumeyer
auf Mozarts Hammerflügel, im Besitz
der Internationalen Stiftung Mozarteum,
Salzburg

33 = 14 062 APM

Andante mit fünf Variationen

für Klavier zu vier Händen G-dur,
KV 501

Lilly Berger und Fritz Neumeyer
auf Mozarts Hammerflügel, im Besitz
der Internationalen Stiftung Mozarteum,
Salzburg

33 = 14 062 APM

45 = 37 122 EPA

Bärenreiter-Ausgabe 4503 (Neue Mozart-Ausgabe, Bd.: Werke für Klavier zu vier Händen)

kart. DM 14.—, Leinen DM 18.—,

Halbleder DM 21.50

